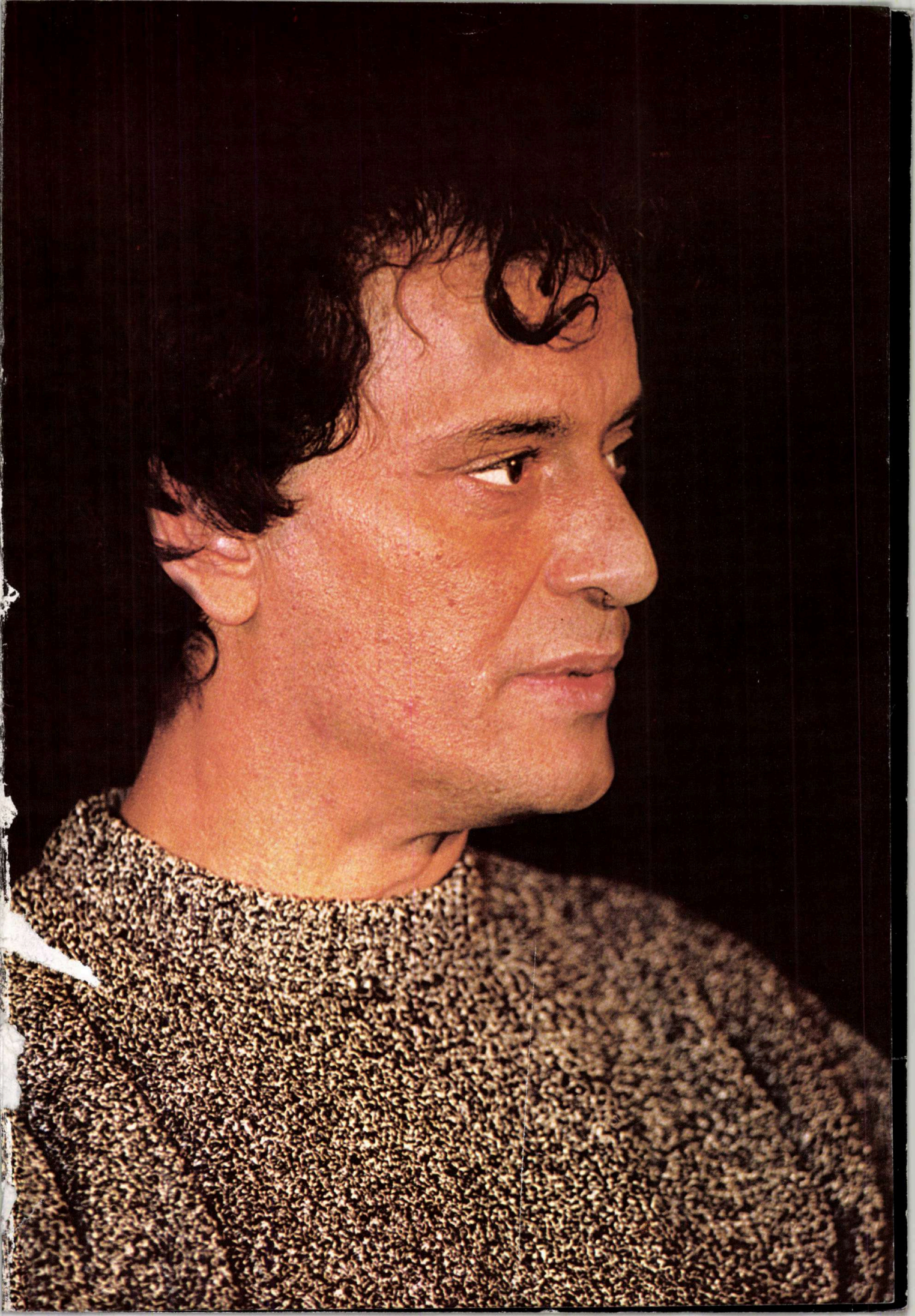
T 3818

TEATRUL azi

numerele 1 și 2 / 2000

TEATRUL azi

numerele 1 și 2 / 2000



2000

LA MULȚI ANI!

Bibliotec[illegible] Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

841.152 P

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Constantin PARASCHIVESCU

„Semne și semnale"

Fost-a Festivalul Național de Teatru din acest an, 1999, un prilej de „festivitate, de sărbătoare", cum spera directorul artistic Alice Georgescu? Poate că nu chiar – dar problema nu e asta. N-a fost, în nici un caz, un prilej de „festivism", ceea ce nu-și dorea directorul artistic și ar fi devenit, poate, anacronic în condițiile în care își desfășoară astăzi activitatea instituțiile teatrale. Însuși faptul că organizarea lui a fost incertă până la începutul lunii noiembrie, cu trei săptămâni înainte, e un motiv în plus de îngrijorare. Problema e că festivalul a reușit să fie un prilej de prospecție lucidă a rostului și destinului teatrului românesc actual, care în zbaterea lui încă strălucește cu realizări memorabile, entuziasmând publicul care umple – cum s-a văzut – sălile de spectacol, dornic să vadă și să se împărtășească din miracolul înălțării spirituale pe care îl dăruiește arta. Și bucuria ce o consemnăm, în deosebi, e afluența mare a publicului tânăr, atras de performanțele în domeniu și de diversitatea modalităților moderne de a le crea. Piere teatrul, așa cum s-a pronosticat într-o declarație gravă a ministrului de resort, în perspectiva nesubvenționării culturii? Sigur nu, dar tot atât de sigur e că va suferi și-i vor fi afectate, în bună parte, datele reale de performanță și de supraviețuire. Audiența de care s-a bucurat festivalul e și un semnal către creatori de a iscodi mai profund și mai inspirat sensurile dramaturgiei asumate, fie ea de Caragiale, Molière sau Shakespeare, pentru o transpunere adecvată și ingenioasă care să le reprezinte, totuși, în expresia lor poetică și filosofică, mai mult decât propriile inerții și obsesii extraartistice. Exemplul oferit de spectacolul Teatrului Național din Craiova, invitat special în festival, *Așa este (Dacă vi se pare)* de Luigi Pirandello, în regia lui Vlad Mugur, este edificator. El citește piesa cu ochi atenți și fascinați, descoperindu-i gradat enigmele, misterul, dându-le înfățișare teatrală adecvată, originală, nu de puține ori surprinzătoare (cutremurul, de pildă), într-un demers limpede și elegant către un profund adevăr omenesc. Nu degeaba se vorbește despre stilul Mugur – un stil care valorifică, diferențiat, mari opere și autori – Cehov, Pirandello, Goldoni – ca o lectură modernă care-și subordonează bogăția de mijloace artistice pentru un sens filosofic adânc, răscolitor. Nu cum s-ar citi pe el în autorii reprezentați. Au mai fost, din fericire, astfel de lecturi, care nu afectează personalitatea realizatorilor – Mihai Măniuțiu, *O noapte furtunoasă*, *Cetatea soarelui*; Alexandru Darie, *Iluzia comică*; Alexandru Dabija, *Școala femeilor*; Ioan Cojar, *Dragoste în hala de pește* – dar au fost și contrare, care alterează universul lecturii cu excese personale de dioptrii.

Unii au fost deranjați de existența a două secțiuni în festival, „principală“ și „atelier“. Falsă problemă. Prezența la „atelier“ nu e minimalizare valorică, ci o înscriere mai distinctă în sfera alternativei teatru–dans (*DaDaDans*, *Costumele*), teatru–muzică–dans (*Bizarmonia*) sau de prestație particulară (Teatrul Act, *Cetatea soarelui*). Să fie numită altfel? Poate. Dar prezența lor n-are de ce să fie pusă sub semnul întrebării.

Un câștig evident au fost dezbaterile zilnice și colocviile de la UNITER. Un merit deosebit pentru prestigiul teatrului românesc l-au avut lansările de carte, bunuri culturale inestimabile semnate de Florica Ichim – *George Constantin și comedia sa umană*, Viorica Ghiță-Teodorescu – *Șoapte și lacrimi*, Irina Nechit – *Godot, eliberatorul*. Deopotrivă, CD-urile: *Integrala I.L. Caragiale–Teatru*, realizator Doina Papp, *George Constantin – Magistre fără seamăn, slavă...*

Cortina festivalului s-a deschis pe o tristețe: dispariția prematură a directorului artistic, care a alcătuit selecția, criticul Cristina Dumitrescu. Alice Georgescu, care i-a preluat în ultimul moment responsabilitățile, i-a respectat onorant opțiunile și i-a omagiat personalitatea pe care a dat-o manifestării. Mai presus de divergențe și cârtiri. Cortina s-a închis, cred, peste o personalitate acreditată, de participare și afluență, care obligă în perspectivă.

Foto: Florin Biolan

Dorina Chiriac în
ILUZIA COMICĂ
de Corneille

Anna HALASZ

Laudatio

Cortina s-a lăsat. Sute de mii de cortine se lasă în fiecare seară pe pământ. La București, odată pe an se lasă o cortină ridicată la puterea a treia!... A patra, a zecea?... A mia?... asupra esenței creației teatrale de un an, în neagra sărăcie și bogăție spirituală strălucitoare. Cortina cade și miracolul creației a dispărut. Ne întrebăm, la fiecare sfârșit de toamnă, cu titlul unui spectacol de neuitat al lui Andrei Șerban: *Cine are nevoie de teatru?*. Merită să visezi miracole, care se vor stinge ca pădurea feerică din *Visul...* lui Victor Ioan Frunză și Adriana Grand „de astă vară", făcute numai din lumini? Merită, și mai ales merită atenția tuturor, pentru că spectacol impalpabil, care dispare, este metafora sacrificiului omenesc. Actorii au ca temă și ca unealtă, ca mijloc de exprimare exclusiv personalitatea lor: în două ore ei cântă din propriul suflet și zugrăvesc cu sângele lor învăluind și ridicând sufletul publicului – ca pelicanul pe vitraliul medieval din vechea mănăstire gotică de la Cluj, care-și hrănește puii cu propria inimă – dar după două ore cade totuși cortina și, după aplauze, totul a dispărut. Eroii și victimele acestor străfulgerări de două ore sunt actorii. Datorită puterii personalității actorilor, rămâne totuși ceva, pe care numai noi, criticii, îl consemnăm, fără noi i s-a pierde urma. Impactul dintre efemer și eternitate ne țintuiește în fotoliu, ca să le dăm acestor boemi, zișii neserioși, zișii isterici, ușuratici, invidioși, geloși, care pășind pe solul sfânt al scenei, lasă afară în culise tot răul, dușmănia, invidia, resentimentele, grijile zilnice – și îndeplinesc un ritual de nerepetat – pentru că a doua zi spectacolul va avea alte nuanțe, alte accente, va atinge alte inimi sau conștiințe. Vocația noastră de spectatori plătește datoria umanității față de cei mai generoși, cei mai tragici, cei mai sacrificați dintre artiști: actorii, Ifigeniile eterne ale omenirii, care i-a zămislit.

M-a preocupat timp de o viață destinul vitreg al actorului maghiar din România, condamnat la provincie pe viață – dar destinul actorului a fost și încă a rămas identic cu țară cu tot: am scris odată că Toma Caragiu și Anthony Quinn sunt ca doi posibili gemeni întru talent și originalitate, unul cioplit din neperisabilul lemn de tisa din părțile noastre, celălalt din sequoya americană – dar ce folos? N-au ajuns parteneri niciodată. Am scris că unicul Poirot autentic ar fi Marin Moraru – și la televizor merge serialul cu un actor fără umor și fără autoironie. Opera miilor, zecilor de mii de genii provinciale se stinge fără urmă. Oare?

Cortina cade, aplauzele se sting, luminile se sting – dar nu în neant. Contribuția față de atotcuprinderea teatrului lasă doar niște semnale modeste în comparație cu efectul clocotitor al celor văzute în aceste două ore. O scriitoare, care mi-e foarte dragă, Szabó Magda – i-au apărut vreo trei romane și în românește – scria despre mama ei, soție de consilier municipal debarcat de comunism, că, frecând pe jos, în patru labe, s-a ridicat deodată în genunchi, cu brațele larg deschise, și a strigat: „Eu am ascultat-o pe Selma Kurz cântând...!" – Selma Kurz care nu era decât o cântăreață de operă și oferea doar emoții. Nu și idei, atitudini, opțiuni și argumente, conștiință ca actorii.

Influența nobilă a teatrului asupra oamenilor le rămâne undeva în gene ca o însușire dobândită, păstrată și transmisibilă, determinantă pentru ei.

Unele piese au fost scrise cu trei mii de ani în urmă și sunt jucate și rejucate de atunci, mereu. Fiecare montare reprezintă un impact între autor și regizor, între timpul autorului și cel al regizorului, între autor și actor, regizor și actor, actor și actor, între scenă și sală. Și aceeași montare se plasează în timpul ei și timpul piesei, ieri, azi, mâine și peste sute de spectacole cu casa închisă. Iar publicul, deși respiră, suspină și se înalță pe dinăuntru, cu sufletul eliberat, la unison, ca

o singură persoană, în fiecare seară, cu viața și personalitatea proprie și cu nota absolut personală a impactului fiecăruia cu ceea ce i se oferă dinspre scenă. Și fiecare actor își are ziua proprie, cu frământările proprii – deci și impactul său cu sala se schimbă zi de zi, pe când spectacolul în esență este același – dar se răspândește și se dezvoltă, se ramifică prin nenumăratele impacte personale, ca un pârâu în drum spre ocean, ca parfumul grădinilor și câmpiilor, cu nenumăratele lor nuanțe, dăinuind în memoria afectivă a tuturor celor, care au trecut vreodată pragul unui teatru. Se dă mai departe urmașilor ca o moștenire sufletească: capacitatea de a putea primi și ei la rândul lor în suflet oferta unui miracol. Ca rugăciunea, poate.

Și mă gândesc că Teatrul, cu toate valențele sale impalpabile, dar simțite, este în fond o zeitate: cea a Calității Umane cu majuscule, căreia îi suntem îndatorați, care ne așteaptă și ne cuprinde, dăruindu-ne ceva pe care, hai, să nu încercăm a-l defini, ci să ne deschidem în fața ei cu ochii, cu urechile și cu sufletul, noi toți cei atinși și binecuvântați de ea, în amvon, la altar, sus la cor, în strane, sau în genunchi în fața confesorului, simțind, cum ne ia inima, creierul și conștiința în mână, ridicându-le – și să ne plecăm capul în fața ei, cu pietate și recunoștință.

Petre Nicolae în
ȘCOALA FEMEILOR
de Molière

Foto: Florin Biolan

DRAMAFEST '99

Oana Cristea GRIGORESCU

Alternativă

Stagnarea e aparent regula societății românești în ultimii cinci ani. Lucrurile se mișcă greu și parcă tot în jos, așteptata prosperitate întârzie să se arate. Stagnării în cultură i se opune în teatrul românesc inițiativa independentă. Fundația Dramafest și proiectele sale găsesc și validează un sistem alternativ de încurajare și promovare a dramaturgiei românești noi. Ultimul său proiect se numește **Dramafest '99** și este Festivalul Internațional al Noii Dramaturgii. Crezul festivalului este, după cum susține doamna Alina Nelega Cadariu, președinta fundației, „Noi aducem publicul de astăzi în fața spectacolului de astăzi". Sfera de interes a festivalului delimitează ferm tot ceea ce înseamnă piesa nouă, dramaturgi din noul val, material dramatic scris acum, sub impulsul ordonator al prezentului. Secțiunea „Spectacole" reunește producții autohtone pe texte noi ale teatrelor sau companiilor independente. Secțiunea specială dedicată invitaților străini a adus în fața publicului mostre din spectacolele pe texte noi produse în Turcia, Ungaria, Bulgaria.

Atelierul de dramaturgie, aflat și el la a doua ediție, este realizat în colaborare cu Teatrul Royal Court din Londra, Marea Britanie. Atelierul a beneficiat de prezența celor doi lectori de la Royal Court: Mary Peate–regizor și Meredith Oaks–dramaturg, care au explicat practic metoda de lucru specifică Teatrului Royal Court. Dubletul dramaturg–regizor, experimentat anul acesta, pe parcursul întregii săptămâni Dramafest, a aplicat pe marginea a cinci fragmente de text nou ale dramaturgilor prezenți la atelier. A fost o experiență incitantă deopotrivă pentru regizori și dramaturgi. Dramaturgii participanți au putut vedea ce se întâmplă cu textul în momentul trecerii lui prin viziunea regizorului, prin proba rostirii de către actor. Felul în care se modifică, pierde sau câștigă din credibilitate, este sau nu complet, sunt necesare tăieturi, dezvoltări, sau chiar rescrierea unei anumite scene, toate sunt aspecte practice pe care dramaturgul a fost invitat să le rezolve, iar regizorul să recunoască statutul de participant cu drepturi egale al dramaturgului la realizarea spectacolului. În această formulă dinamică de lucru dramaturg–regizor, rolul activ și asumarea dramaturgului este mult amplificată. Contribuția lui la spectacol nu se încheie odată cu ultima frază a textului scris. El nu mai este doar un privitor pasiv, are acum obligația și puterea de a interveni interactiv pe text, de a-l modela după nevoile spectacolului. Fiecare dramaturg participant la atelier și-a identificat orizontul de așteptare în spectacol, din confruntarea cu viziunea regizorală asupra textului. Nici pentru regizorii tineri experiența nu a fost lipsită de semnificație. S-au confruntat nu doar cu un text nou, ci și cu formula interactivă de lucru presupusă de prezența dramaturgului pe tot parcursul procesului de construire a spectacolului. A fost un test de toleranță și maleabilitate. Regizorii români sunt mai degrabă interesați de urmărirea propriilor programe de creație cu un anumit spectacol, și mai puțin dispuși să se acomodeze la text, să-l urmeze îndeaproape.

Rezultate concrete: Tandemul Dumitru Crudu–Szabo István a împletit cel mai bine concepția regizorală originală cu punerea în valoare a autorului și a piesei sale *Actorul*.

Saviana Stănescu și Radu Afrim au în comun luxuriația construcțiilor dramatice. Fragmentul prezentat din piesa *Numărătoarea inversă* respectă spiritul textului, rezervându-și libertatea de a dezvolta, în interstițiile lui, lumi paralele.

Petre Barbu–dramaturg, Gelu Badea–regizor s-au străduit să găsească un limbaj comun, să-și disciplineze reciproc: unul limbajul dramatic, celălalt discursul scenic.

Regizorul Gavril Pinte a înțeles să se pună în slujba textului lui Ștefan Caraman *Epilog*. Vocea sa regizorală a accentuat discret virtuțile textului. Factura suprarealistă a piesei *Festum ludicum* de Adina Dabija și-a găsit un fericit corespondent în realitatea scenei prin aplicația regizorală a Teodorei Herghelegiu. Completarea textului a venit ca o pliere firească la cerințele montării.

„Ziua Radiodrama" este una dintre puținele încercări ale unui festival românesc de a lua în calcul creația de teatru radiofonic națională în comparație cu cea străină. Organizatorii le-au creat radiofoniștilor prezenți cadrul profesional adecvat unei discuții aplicate la problemele producției și strategiei repertoriale ale teatrului radiofonic. S-a pus problema identificării, provocării și deschiderii repertoriilor către piesa nouă, către textul de azi, inspirat de societatea de azi.

Aderența proiectelor „Dramafest" la creatorii și publicul tânăr, este un indice care, prin reflex, arată decalajul existent între propunerile teatrului instituționalizat și spiritul timpului prezent, exersat de alternative.

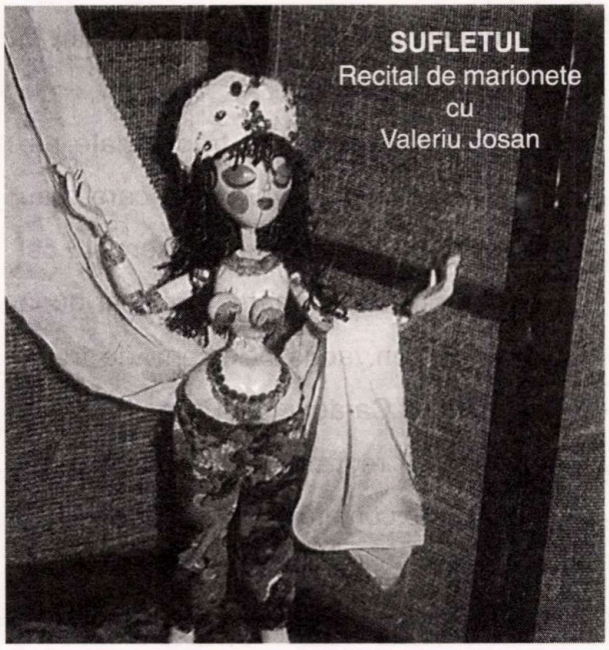
FESTIVALUL „GULLIVER"

Oana BORŞ

Nou / vechi

În ultimii ani, toamna, Galaţiul devine, prin Festivalul „Gulliver", loc de întâlnire al creatorilor artei de animaţie. Dar, poate, şi mai mult, un loc de evaluare şi recunoaştere, dat fiind caracterul competiţional al manifestării.

Ediţia a VII-a, desfăşurată între 3 şi 7 noiembrie 1999, şi-a întâmpinat publicul cu un program dens – mai mult de 20 de producţii aparţinând teatrelor din ţară, din Chişinău–Moldova sau Silistra–Bulgaria – surprinzător uneori prin lipsa motivaţiei valorice a selecţiei. Dincolo de acest aspect, având în vedere că diversitatea şi complexitatea sunt elemente intrinseci artei de animaţie, festivalul a oferit o imagine largă a fenomenului de gen. Spectacole destinate celor mici, sau, din contră, spectacole ce necesitau o percepţie matură, adaptări ale capodoperelor pentru copii (după Fraţii Grimm, H.Chr. Andersen, Carlo Collodi) sau scenarii pretext pentru experimentul vizual, creaţii înnoitoare în ceea ce priveşte tehnica de mânuire a marionetei, precum şi forme clasice. Teatrul de animaţie înseamnă, încă, tradiţional şi convenţional. Experimentul, inovaţia sunt la primii paşi şi ţin de accidental, nu de un program estetic. Şi, poate, de înţeles, atâta timp cât publicul acestui teatru rămâne, la noi, copilul.



SUFLETUL
Recital de marionete
cu
Valeriu Josan

Fantezii de jazz (o producţie a Teatrului „Vasilache"– Botoşani, scenariul şi regia: Marius Rogojinschi, scenografia: Mihai Pastramagiu) a fost unul dintre spectacolele care au încercat să treacă dincolo de graniţă. Folosind o tehnică ingenioasă de iluminat, obiectele purtate sau mânuite de protagonişti: pălării, mănuşi, pantofi, un contrabas, o claviatură devin singurele personaje din scenă ce acompaniază vizual

acordurile de jazz. Măiestria actorilor și-a găsit, de altfel, răsplata: premiul pentru cea mai bună interpretare. Tot tinzând spre nou și tot încununat, dar cu două premii: pentru regie (Gavril Pinte) și scenografie (Roxana Ionescu), a fost și *Avarul – o comedie a banilor*. Un spectacol propus de Teatrul de Păpuși–Baia Mare, construit în jurul scenei avariției și în care cuvântul e înlocuit de sunet voit neinteligibil. Astfel că, în camera albă, rece și apersonală ce constituie spațiul de joc, păpușa (arcuri, cadre, corpuri umane transformate în volume informe) caută să-și câștige corporalitate și, mai mult, să definească tipologii numai prin gest și mișcare.

În afara concursului, Fundația „Preasfânta Fecioară Maria", Departamentul de Teatru de Animație a făcut o rafinată demonstrație a sincretismului artelor, un spectacol – *Murmures en papier froissé* – în care muzica (acorduri de vioară), elementul de scenografie (ce utilizează ca material hârtia), și cel de animație (jocuri de lumini și umbre) devin parteneri egali ai creației. Patru epoci în evoluția costumului femeii și implicit al feminității, patru costume ce se transformă apoi, în spatele paravanului alb, în imagine caracterizantă.

O altă prezență în afara concursului, la rându-i o alternativă la formele clasice, a reprezentat-o și spectacolul lui Horațiu Mihaiu *Steps* (Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș). Printr-un decupaj în ecranul negru ni se oferă numai imaginea de la genunchi în jos a celor trei protagoniști. Picioarele-personaje descriu în acest spațiu, însoțite de semnul sonor rimant, dramele omului în scurgerea timpului.

Au fost și câteva montări tradiționale ale teatrului de păpuși și marionete care s-au impus memoriei spectatorului. Exemplul cel mai edificator este *Amnarul fermecat* după H.Chr. Andersen, adus pe scenă de trupa Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești. Aflat în postură atât de regizor cât și de scenograf, Cristian Pepino conferă montării un suflu viu, plin de umor, personajele fiind ingenioase combinații între corpul uman și păpușă.

GULLIVER ÎN ȚARA URIAȘILOR după Swift

Construcții în stilul său atât de cunoscut și recunoscut din nou aici, căci *Amnarul fermecat* a obținut „Marele premiu". Un alt premiu, „Premiul special al juriului", a fost decernat teatrului-gazdă pentru *Gulliver în țara uriașilor*, regia Daniel Stanciu și Stelian Stancu, scenografia Cristian Pepino.

Măiestria actorului marionetist ascuns în spatele paravanului sau al păpușii ne pare întotdeauna firească în polivalența ei. *Exerciții și iar exerciții* (Premiul pentru debut), un studiu al păpușarilor-învățăcei de la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică–București, ne-a introdus în tainele dobândirii măiestriei, oferindu-ne, în același timp, un spectacol plin de inventivitate și nerv. Recitalul lui Valeriu Josan *Sufletul* a adus la rampă, însă, măiestria marionetismului performant ce poate da cu ușurință viață și personalitate unei lumi aparent amorfe.

Au mai avut loc și manifestări colaterale: un colocviu pe tema „Teatrul de animație ca teatru alternativ", expoziții de scenografie, lansări de carte. Un eveniment l-a constituit și prezentarea primului *Dicționar al teatrului de păpuși, marionete și animație din România*, o mică reverență făcută tuturor creatorilor acestei arte atât de speciale și un instrument de lucru atât de necesar.

AMNARUL FERMECAT
după
Andersen

FESTIVALUL NAȚIONAL AL TEATRELOR DE REVISTĂ

Constantin
PARASCHIVESCU

DIVERTISMENTUL ÎN COMPETIȚIE

De opt ani se desfășoară la Constanța un festival național al teatrelor de revistă. Ideea a aparținut unui specialist al genului, dramaturgul Aurel Storin, care a amintit în 1992 că se împlinesc 120 de ani de la prima revistă românească prezentată publicului bucureștean de către Matei Millo, *Apele de la Văcărești*, la 19 noiembrie 1872. Și a fost concretizată cu entuziasm de artiștii teatrului „Fantasio", care, cu remarcabilă ambiție, au adus în opt ediții, la malul mării, toate teatrele care practică acest gen la noi: „Constantin Tănase" din București, „Toma Caragiu", secția revistă („Majestic"), din Ploiești, „Al. Davila", secția revistă, din Pitești, cele din Baia-Mare, Deva, Ansamblul artistic al armatei din Cluj, Teatrul muzical „N. Leonard" din Galați, teatrul-gazdă „Fantasio" și, la prima ediție, Teatrul muzical din Brașov, dispărut la edițiile ulterioare. Condițiile de organizare fiind din ce în ce mai dificile din punct de vedere financiar, ca și existența acestor teatre și artiști, rândurile s-au subțiat la ediția a opta (16-21 noiembrie a.c.), unde au fost prezente numai cinci teatre.

Teatrul „Fantasio" – CONSTANȚA: **PUDRĂ DE TALC... ȘOU**

Răsfonid monografia *Fantasio 40* alcătuită de inimosul secretar literar Jean Badea, aflu că de-a lungul timpului s-au detașat două colective în competiția-concurs a festivalului, răsplătite cu principalele premii – „Fantasio" și „Majestic". Ceea ce s-a întâmplat și la actuala ediție, cele două teatre împărțindu-și premiul pentru cel mai bun spectacol și pentru regie – *Pudră de talc...șou*, regia Ion Sapdaru („Fantasio"), *Îngeri pentru o zi*, regia Marcela Țimiraș („Majestic"). Și alternând la celelalte – premiul pentru scenografie, arh. Theodora Dinulescu (costume), Ovidiu Pascal (decor, Ploiești), coregrafie, Victoria Bucun și premiul special al juriului pentru balet (Constanța), actori, Florin Zăncescu, Mariana Darian, Maria Lupu (Constanța), soliști, Nicoleta Matei, Liviu Anghel (Ploiești). Martor fiind și la două ediții anterioare, m-am întrebat ce asigură acestor două teatre ascendentul valoric de durată? Răspunsul ar fi de ordin profesional, în primul rând, ambele colective vizând serios și exigent *nivelul estetic* al spectacolelor lor, ceea ce nu se întâmplă decât sporadic sau fragmentar la celelalte, unde – cum spunea cineva la colocviul cu tema „condiția artistului de revistă" – aceleași cântece (și cuplete, adăugăm noi) ar putea trece de la o reprezentație la alta. Asta, pentru că spectacolele lor sunt o înșiruire de numere, fără personalitate. În cazul celor de la Constanța și Ploiești se conturează o idee în jurul căreia alternează momentele incluse, ca într-un scenariu care dezvoltă un subiect. *Pudră de talc...șou* e o parodie la adresa telemaniei actuale, care cuprinde contagios societatea, scena devine un platou de televiziune unde interpreți și cântăreți își repetă numerele, iar doi bătrânei mucaliți ca moșii din „Muppets", comentează hazliu ceea ce văd, cu replici inspirate (clevetitorii: Jimmy Maximencu și Dumitru Caramitru). Regia e viguroasă, dinamică și cu nerv, nu lasă nici un moment de tărăgănare și constituie debutul în acest gen de spectacol al regizorului

de teatru Ion Sapdaru. Iar baletul entuziasmează prin tinerețe, ingeniozitate și ritm alert, devenind un adevărat personaj în context. *Îngeri pentru o zi* e o sclipitoare fantezie care ne poartă prin sfere celeste, impresionând mai întâi prin muzică (Viorel Gavrilă) și scenografie. E pentru a treia oară când în spectacolele acestui colectiv ploieștean văzute de mine sunt aplaudate la scenă deschisă decorul și costumele – adevărate feerii cromatice, din plastic și pânză. E pentru prima oară când decorul joacă un număr de sine stătător, descompunându-se ca ființă supranaturală și rearticulându-se sleit, resemnat, în excepționale mișcări sincrone, smulgând salve de aplauze (*Vine Apocalipsa*). La rândul lui, baletul pare o constelație vie, înveșmântat în aripi de basm, unele sugerând miraculos zborul grațios pe clape (*Fantezie în alb și negru*). Semne de profesionalism s-au vădit și în spectacolul teatrului din Galați, *Revista în tranziție*, unde regia a fost încredințată unui talentat actor local, Gheorghe V. Gheorghe, care a imprimat coerență și ritm susținut succesiunii momentelor, modelând și prin adaptare textul oferit inițial.

Un al doilea răspuns pentru ascendentul valoric ar fi de ordin managerial. Înzestratul actor al teatrului „Fantasio", Mihai Sorin Vasilescu, director al colectivului și al Festivalului, susținut de competenți colaboratori (Jean Badea, secretar literar, Dumitru Lupu, compozitor), caută neobosit soluții pentru menținerea omogenității ansamblului, întinerirea și împrospătarea lui (emoționant elogiul public adus de tinerii balerini directorului lor la festivitatea de premiere), textieri și compozitori talentați (e singurul teatru cu cele mai multe cântece românești în primă audiție), lansează îndrăzneț nume noi în domeniu (regizorul Ion Sapdaru, tânăra coregrafă Victoria Bucun). Lucian Sabados, directorul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, conduce și destinele revistei cu ambiție și competență, bizuindu-se pe o tripletă adulată de muze – coregrafa și regizoarea Marcela Țimiraș, scenografii Theodora Dinulescu (costume), Ovidiu Pascal (decor).

La ceilalți, multă gălăgie și mai puțină muzică (instrumente care acoperă vocile, boxe ce sparg timpanele), balete obosite, momente umoristice banale sau vulgare. Teme care se repetă anost și, prin lipsă de inspirație, dau senzația de monotonie și minimalizare – reforma („reforma nu-i a mea, nu-i a voastră, e a urmașilor noștri"), eclipsa („pă la noi eclipsa a fost și este...totală"), impozite și taxe („acum se pune impozit și pe scaun – cu cât ai mai multe..."), sex („femeia modernă cochetează...cu toți boii"; „una le vedea și la lucrare și la oral"; „bărbații eroi, ca Cataramă, ca Cozma"), corupția („noi nu ne vindem țara, dar vindem tot ce e în ea").„Aș fi vrut să văd balerinele sexy, dar am ascultat texte porno", spunea după trei zile , la colocviu, Horia Moculescu, președintele juriului. Cam așa...Tot el susținea introducerea genului american de music-hall la noi, de fast și de mare montare, idee contrazisă de interlocutori, pentru că n-ar

prinde. Ceea ce nu înțeleg e de ce își numesc unii altfel spectacolele, decât revistă („music-dans-show": Galați, „super-show": Ploiești; aduce a „concert-spectacol"). În fine, nu pot să omit niște perle locale gazetărești, care m-au amuzat mai mult decât unele texte de pe scenă: despre un monolog reușit al gălățeanului Paul Buță, se spune că „a dovedit un haz simplist, de aceea cuceritor, un haz ieftin de...digerat"; scriitorul Cornel Udrea și-a lansat aici două volume de „proză satirică și poezii a căror lirică se bazează pe o ironie tristă, metafora făcând...strip-tease în versuri udriene"...

Tot încercând să-mi imaginez o metaforă dezgolindu-se mai mult sau mai puțin decent, mi-am zis că un festival de revistă e un prilej de bună-dispoziție, totuși, dinăuntru și din afară, și că – vorba secretarei literare de la Teatrul „Ovidiu", care mi l-a citat pe Ion Băieșu – „nu există să existe/ spectatori cu fețe triste!"

Teatrul de revistă „Majestic" – PLOIEȘTI: **ÎNGERI PENTRU O ZI**

Claudia DIMIU

Haig Acterian și regia tiranică

Odată cu Arșavir Acterian pare să fi murit și interesul pentru Acterieni: culegerea de articole *Scrieri despre teatru* de Haig Acterian, apărută în 1998 la Editura Muzeului Literaturii Române, nu a produs prea vii ecouri. Totuși, doar cu câțiva ani în urmă, dorința de a-i cunoaște pe Acterieni a fost destul de mare, stârnită, pe de o parte de făptura *năpăstuită* a lui Arșavir, și pe de alta de scrierile celor trei frați. Cu ultimele sale puteri (de persoană aproape nonagenară), Arșavir Acterian s-a îngrijit de aducerea în viața culturală a fraților săi Jeni și Haig. Prin străduniile sale au apărut *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*, Editura Humanitas; au reapărut scrierile lui Haig Acterian: *Pretexte pentru o dramaturgie românească*, *După un veac de teatru românesc*, *Limitele artei*, *Gordon Craig și ideea în teatru* adunate la un loc cu piesa *Dialog între închipuiri* și cu scrisorile lui Craig către Haig, în volumul *Cealaltă parte a vieții noastre*, Editura Institutul European–Iași; *Shakespeare,* Editura Ararat 1995; *Poeme*, 1993, și *Dragoste și viață în lumea teatrului*, Editura Arta Grafică, 1994 – volum alcătuit din fragmente de scrisori ale lui Haig către soția sa Marietta Sadova. Menționăm că personalitatea omului care a gândit teatrul românesc în strânsă legătură cu cel mai bun teatru al lumii nu va fi pe deplin cunoscută decât când corespondența sa va fi publicată integral. Cititorul va ști atunci, de pildă, că Marietta Sadova, de care oricum a auzit mai mult decât despre Haig Acterian, a fost în mai mare măsură creată ca artistă și ca regizoare de către soțul ei (cu șapte ani mai tânăr decât ea!) decât de Conservatorul de artă dramatică pe care, de altfel, el l-a criticat aspru și vehement. Îndemnurile, sfaturile, exemplele, observațiile pe care Haig Acterian i le adresează Mariettei Sadova pot constitui oricând un îndrumar pentru orice tânăr actor. Proaspăt absolvent de Conservator și actor în Compania „Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin", Haig Acterian vede mai binele teatrului românesc ca venind de la *regie*. Jucând într-o trupă în care spectacolele erau înjghebate de către actori (cel mai adesea), el ajunge să simtă nevoia regizorului pentru bunul mers al teatrului românesc și ajunge să dorească să devină regizor. Motiv pentru care pleacă la studii în străinătate.

Își gândește și-și hotărăște autoperfecționarea în funcție de ceea ce era, la acea dată, teatrul românesc, în funcție de ceea ce se cerea în teatrul românesc. Or, părerea lui sinceră, de om dornic ca totul să se întemeieze pe o cultură parcursă și asimilată serios, pe criterii sigure, pe autoritatea unor personalități autentice este că teatrului românesc îi lipsește regizorul–mână forte, regizorul care să instituie în viața noastră scenică

disciplina, rigoarea, Arta. Niciodată nu va scrie (atunci când se va dedica publicisticii) prea rău despre colegii regizori, dar întotdeauna va lăsa să se înțeleagă că așteaptă mai mult de la *regie*.

La data când Haig pleca la Viena și Berlin, Soare Z. Soare, revenit din Germania cu gustul și cu dorința practicării mizanscenei, activa de câteva stagiuni în teatrele bucureștene, ba contestat, ba lăudat de critică. Se mai auzeau glasuri care dezavuau „importul de regie din Germania" ori mersul la teatru pentru a vedea și nu pentru a auzi o piesă. Totuși, presa noastră de specialitate fusese terenul unor lupte date în favoarea unor firești prefaceri. Curând după război, când marii regizori Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava nu se afirmaseră încă (ori nici măcar nu debutaseră), iar Paul Gusty nu ținea să-și înscrie numele pe afișe, Emanuil Cerbu, de exemplu, prim-redactor la „Rampa", inițiază o adevărată campanie de susținere a regiei și de promovare a noului. Într-o serie de articole: *Teatrul nou* (29 septembrie 1920), *Experiența cu regia* (8 aprilie 1922), *Consfințire* (22 februarie 1924), *Stil* (24 noiembrie 1923), explica experiențele regizorale din alte țări și indica măsura în care ele pot și trebuie să fie aplicate și la noi. El pleda pentru afirmarea curajoasă a regizorului, pentru prudență în inovație și împotriva copierii rezultatelor altora, idei care fertilizaseră concepția generală asupra teatrului. În mare, ideea de regie prinsese; ca atare, teatrul românesc trebuie să-și formeze noi regizori.

Pe când Haig Acterian scotocea manuscrisele și volumele marilor biblioteci și muzee, se tupila prin săli de repetiții ori asculta concerte în mari teatre ale Europei, totul cu scopul de a se forma ca artist, ca director de scenă, Camil Petrescu se arăta nemulțumit că era nevoit să repete de prea multe ori o observație asupra teatrului nostru: „Din cauză că nu avem nici un regizor de dramă nu se pot reprezenta drame propriu-zis pe scenele bucureștene. Am scris de atâtea ori, cu atâta hotărâre acest adevăr, că nimeni nu ne-ar putea învinui că nu ne-am făcut datoria de cronicar." Autorul *Modalității estetice a teatrului* pretinde că a atras atenția asupra regizorilor de dramă de 65 de ori. Posibil. Oricum, cu prilejul unui articol de sinteză, în 1928, scrisese: „Am arătat mai sus că socotind ca adevărata cauză a degenerescenței noastre lipsa unor actori care să se ridice deasupra mijlociei și lipsa unor buni regizori de dramă". Ce păcat că, atunci când a avut unul în persoana lui Haig Acterian, teatrul nostru nu l-a folosit!

La 25 de ani, Haig Acterian li se înfățișa unor reputați oameni de cultură din Europa care-l primeau, discutau cu el, îl ajutau în efortul lui de cunoaștere. În Viena, J. Gregor îi îngăduie să consulte documentele de la Sammlung Theater și Arthur Schnitzler îi deschide casa pentru o vizită. La Berlin, Max Reinhardt îi admite prezența în sala de repetiții, iar Karl Heinz Martin îi dă „multe îndrumări". La 30 de ani, aflându-se la Roma la studii cinematografice exact în timpul unei reuniuni internaționale de teatru, îi cunoaște pe mulți dintre participanți, cu unii dintre ei împrietenindu-se. Edward Gordon Craig vede în Haig un eventual viitor colaborator și face din el reprezentantul său de afaceri teatrale la Roma. Numai în țara sa nu s-a putut situa printre profeți! Azi am zice că nenorocul regizorului fără

lucru avea să însemne, în perspectivă istorică, un avantaj pentru teatrul românesc care, așa, are în el un eseist, un istoric, un teoretician. Lăsat să stea „cu brațele încrucișate", cum zice prietenul său Mircea Eliade, el nu stă, ori dacă stă, stă privind la teatrul românesc. Și ce constată? Constată un regres atât față de posibilități cât și față de ceea ce înaintașii își propuseseră ori chiar reușiseră să realizeze. El vede spectacole în care piesele nu sunt interpretate, ci doar spuse – și adesea spuse prost; vede roluri nestudiate și necaracterizate; vede indisciplină, lipsă de organizare, nivel cultural scăzut. Vede montări lipsite de transfigurare și de stil.

Omul de impresionantă cultură, actorul care se transformase în regizor studiind mai mult decât se putea în acei ani, consideră teatrul ca aparținând și adresându-se sufletului. „Teatrul este plus de suflet" îi scrie el Mariettei Sadova. Pentru cititorul de azi, Haig Acterian pare a afirma locuri comune: „textul unei piese este un pretext pentru alcătuirea unui spectacol"; „regizorul este puterea absolută a unui teatru"; „regizorul este un catalizator al tuturor elementelor spectacolului"; „spectacolul este altceva decât o lectură a piesei"; idei care ne-au devenit familiare din contribuțiile teoretice ale regizorilor contemporani. Să nu uităm însă, că el a trăit cu multe decenii înainte. Să nu uităm că, în timp ce în *Modalitatea estetică a teatrului* Camil Petrescu nu admite dominația regizorului în teatru, Haig Acterian proclamă că această dominație trebuie să fie despotică. Îndrăgostitul de regie susține necesitatea puterii absolute a regizorului, dar, interesant!, această putere are drept scop punerea în valoare a actorului și a poetului dramatic! Dată fiind colectivitatea lui, teatrul, ca și armata, ca și statul, are nevoie de o mână forte care să-l dirijeze, spune Haig Acterian pentru oamenii noștri de teatru. Iar pentru iubita lui se explică: „Dacă te-am supărat cu asprimile mele, este pentru că îmi iau rolul în serios să ajung un adevărat *om de teatru*, căci în armată, în viața sălbaticilor și în teatru, fără să fii dictator nu reușești să faci nimic". Când, într-o scrisoare către Marietta Sadova exclamă: „În țară la lucru... la lucru... Sunt nerăbdător. Teatrul e sfânt. Mor după el. Sunt bolnav. Poate de aceea am nervi, că nu joc!", Haig Acterian își afirma via dorință de a activa ca regizor. Când însă îi relatează un fapt simplu de viață la care asistă la Viena, el își demonstrează un deosebit simț teatral modern: „Aseară Rathaus-ul a avut congres de electricieni. Toată clădirea a fost luminată cu instalație nouă care-i rămâne. A fost o minune. Toată filigrana și sculpturile au fost puse în valoare nu prin becuri așezate în afară ca să fie văzute de public, ci printr-o camuflare a becurilor. E cea mai faimoasă iluminație care a fost făcută până acum. Toată Viena a căscat ochii. Ăștia sunt toți regizori. M-au speriat. În spatele uneia dintre statuile din Parcul Rathaus erau ascunse proiectoare puternice. Știi că în vârful Rathaus-ului e unul în costum de oțel cu un steag în mână. Patru proiectoare l-au luminat. Turnul din mijloc părea o flacără sfârșind cu omul de oțel. Mă întrebam cum făceau ei să tremure vârful turnului. Știi ce era? Electricienii fumau de zor de sub proiector și fumul intra în raza luminoasă formând o continuă agitație în lumină. I-am întrebat dacă fumau întradins. Da, totul era calculat; au schimbat și luminile în tonalități... etc. M-au speriat... Și gardiștii sunt regizori

aici." În absența unor descrieri amănunțite ale unor spectacole de-ale sale, ne folosim de faptul că Acterian investește cu teatralitate un tablou din viața Vienei pentru a observa că, în concepția sa despre spectacol, elementul vizual deține un rol precumpănitor. Din fragmentul citat mai sus îi putem cunoaște firea cercetătoare de om care învață din orice, de la oricine. O altă persoană ar fi privit și admirat pur și simplu statuia luminată mișcător. Tot astfel procedează și când este vorba despre teatru. Când Meyerhold vine la Berlin, Haig nu este un simplu spectator: „Pentru că știu că vine Meyerhold joi mă înființez să-l descos. Am stat azi cu ajutorul său, bietul, disperat că scena e prea mică pentru decorurile lor; am stat cu ei, au tăiat, au sucit doar să iasă". Ca observator al artei teatrale (cunoscute mijlocit și nemijlocit) Haig Acterian a constatat evoluția artei regizorale de la etapa imitatoare, la cea interpretativă și apoi la cea creatoare. Încă din primele sale articole, Haig vorbește despre proveniența termenului regie și despre sensul său inițial, de administrare, exploatare, gestionare și despre cauzele care au făcut necesară apariția regiei. Acestea au fost: absența unei viziuni complete asupra tuturor factorilor spectacolului, obositorul accent pus pe un singur individ, diversificarea spațiilor de joc și a categoriilor dramaturgice. Regia se naște, consideră Haig Acterian, cu preocuparea de redare a ideilor poetului, a ansamblului de joc, a cadrului scenic, a ritmului, a stilului. În istoricul fenomenului, distinge o primă etapă în care exista un om însărcinat să mențină liniștea pe scenă la repetiții, rolul lui fiind acela de a-i apostrofa cu exclamația „Pst! Pst!" pe cei ce începeau să vorbească în figurație. Acesta era corespondentul regizorului de azi. A urmat apoi o altă etapă, în care responsabilul de repetiții era un fel de comisar al directorului și, în fine, în epoca modernă, când avem de-a face cu regizorul stăpân absolut al spectacolului, conducător al jocului artistic în spectacol. Epoca modernă a cunoscut mai întâi regia interpretativă (de trăire), ilustrată de Reinhardt și Stanislavski și regia creatoare, ilustrată de Vahtangov, pornind de la ideile lui Craig. Regia interpretativă a cultivat actorul de caracterizare. Regizorul creator lucrează cu un actor inteligent, acrobat, sensibil, un fel de actor al *commediei dell'arte* care trebuie să se supună fanteziei regizorului. În ceea ce-l privește pe Acterian, viziunea sa este o sinteză între regia creatoare și cea interpretativă, el pledând pentru „un spectacol realist ca viziune și esențializat în expresia sa scenică". Regizorul Haig Acterian susține că problema capitală în teatru o constituie actorii. Când definește teatrul, el spune că este „colaborare între *cuvânt*, *actor* și *public* cu accentul principal pus pe elementul *actor*" și că „valoarea unui teatru este valoarea actorilor acelui teatru". Actorul este un suflet. Esența activității lui constă în „sforțarea de a pătrunde un suflet nou, un gând nou". El este „un om ideal care să-și înalțe semenii prin arta de a reprezenta făpturi", „un om deosebit care să stăpânească o lume nouă, o armonie nouă pe care s-o dăruiască lumii". Personajele ar trebui să fie pentru actori „insule distincte", „oameni care se deosebesc unul de altul"; „ca un fiu al zeilor, el desfășoară noi aspecte de viață". Haig vede actorul mereu în devenire și devenirea e veșnică înnoire: „Actorul este un suflet mai sensibil decât

omul care-şi trăieşte viaţa; el trebuie să intuiască şi să rezolve sentimentul în cercul lui sufletesc".

Dacă din scrisorile şi din articolele lui Haig Acterian am extrage pasajele privitoare la actor ar rezulta: 1) un tablou al contemporaneităţii teatrale, de care Haig nu este satisfăcut: pe scenele noastre era haos, indisciplină, incultură; 2) pagini de istorie a teatrului nostru şi al altora, din care memorabili au rămas Eleonora Duse, Irving; 3) consideraţii despre arta şi despre educaţia actorului.

După Haig Acterian, relaţia regizor–actor trebuie să fie armonioasă. Ţelul comun, căutarea artei, fiind suficient pentru a face conlucrarea civilizată. „Regizorul caută să pregătească frumosul scenic; el e cel care prin simpla sa prezenţă, prin indicaţii, prin ochiul educat în frumos face ca actorul să se îndrepte spre cât mai frumos", spune el, mirat întrucâtva că pe scenele noastre lucrurile nu stau deloc astfel. Deplânge faptul că îndrumări sănătoase date de Eminescu şi Slavici „nu au fecundat arta dramatică românească", şi că, în schimb, ne aflăm sub influenţa italiană şi franceză a actorilor fixaţi în genuri. Părerea lui este că trebuie pus accentul pe caractere, aşa cum fac, la noi, Iancu Brezeanu şi Nottara, nu pe genuri, nu pe virtuozitate. Distribuţia trebuie să fie făcută de către regizor. (Să nu uităm că pe atunci cuvântul hotărâtor îl avea autorul...) Într-o distribuţie inteligentă, fiecare actor se află în faţa unei probleme noi: sufletul diferit al personajului care i s-a încredinţat.

Înainte chiar de a se fi cultivat la Viena ori Berlin, Haig este un sfătuitor al Mariettei. Îi indică drept modele pe Eleonora Duse, pe Ludmilla Pitoëff; îi cere să citească, să facă gimnastică, să asculte muzică. O sfătuieşte să le imite pe alte actriţe în ceea ce fac pentru a-şi desăvârşi ori menţine condiţia fizică şi spirituală: mişcare, meditaţie etc.; dar nu ceea ce fac într-un rol pe scenă: „Să nu te mai văd cu batiste şi evantaiuri sau agăţată de colier". „Dacă ai timp gândeşte-te la *Antigona*, îi scrie el în primii ani ai cunoştinţei lor. Recitează-o, de multe ori. Citeşte şi *Le théâtre antique* de Navarre. [...] Nu căuta să spui rolul, nici să-l joci, nici nu căuta să o interpretezi. Consider-o ca un fluid în care e greu să-ţi faci un loc. Antigona, Oedip, Hamlet, Faust, Sfânta Ioana, Meşterul sunt personaje care nu pot avea atitudini, gesturi, mimicării şi joc frumos după anumite norme ale unei vremi. Tu mă vei înţelege: Antigona trebuie să fie icoana cerului care a fost acelaşi pe timpul lui Sofocle ca şi pe timpul nostru. Şi chiar ca în orice creaţiune omenească, dacă sunt completări aduse de o cultură – de idei şi acte proprii unui popor – ele trebuie redate în aşa fel încât să poată trece printre noi. Şterge-le, şi dă-mi o Antigonă de dincolo; să nu fie greacă, nici femeie şi nici lângă o coloană ionică să nu fie înălţată."

Actorul este un om deosebit, un om ideal, „un ciudat supraom", „un suflet mai sensibil", care trebuie să aibă forţă caracterizatoare. Mijloacele sale sunt puterea cuvântului şi euritmia. El trebuie să-şi înalţe semenii. Şi în 1931, şi în 1937, Haig Acterian consideră caracterizarea drept cerinţa esenţială a artei actorului, admiră actorul teatrului sintetic, acel „demon în veşnică mişcare", acel „cunoscător al legilor echilibrului, al spaţiului şi al trupului omenesc", acel „arc din care în fiecare clipă se aruncă gesturi şi forme fizice de neînchipuit".

Matei VIȘNIEC

„Nu umblu după glorie ,și nu umblu după recunoaștere"

S-a născut la 29 ianuarie 1956 la Rădăuți, în Bucovina. A studiat filosofia și istoria la București, fiind membru fondator al Cenaclului de Luni, membru al Uniunii Scriitorilor din România. A debutat cu poezie în revista „Luceafărul", în 1972. Primul volum de poezie i-a apărut în 1980 la Editura „Albatros". În studenție, prin 1976–1977, începe să scrie teatru, publicând piese scurte în almanahuri, în reviste studențești, dar și în „Familia", „Viața Românească", „Amfiteatru". Între 1977 și 1987 scrie vreo zece piese lungi și vreo 20 de piese scurte. În septembrie 1987 pleacă la Paris ca turist și cere azil politic. Naționalitatea franceză o obține în 1993. Un an lucrează la BBC, apoi începe un doctorat la Paris. În prezent este jurnalist la Radio France International. Prin 1992 începe să scrie direct în franceză.

Piesele lui Matei Vișniec au fost jucate în peste 20 de țări, mai mult de 10 piese fiind publicate în Franța. În România i-au fost montate peste 30 de texte, în teatre profesioniste, precum și la radio și televiziune. Din 1993 devine unul dintre autorii cei mai prezenți ai secțiunii OFF a Festivalului de Teatru de la Avignon. A obținut premii acordate de Academia Română, de Uniunea Scriitorilor, de Societatea Autorilor și Compozitorilor Dramatici din Franța, precum și la Festivalul de la Avignon în secțiunea OFF.

Ultima sa piesă se intitulează *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali.*

Maria Sârbu: *Domnule Matei Vișniec, ați fost și sunteți cel mai jucat dramaturg român de la 1989 încoace în România, depășindu-l pe marele Caragiale. Știindu-vă foarte ordonat în ceea ce faceți, cred că ați trasat o linie, înaintea anului 2000, sub activitatea dumneavoastră de dramaturg. Care este bilanțul?*

Matei Vișniec: Dacă tot s-a apropiat anul 2000, am făcut un astfel de bilanț. Mi s-au jucat piese în peste 20 de țări, dintre care unele la mari teatre din Europa, cum ar fi Teatrul Rond-Point din Paris, Teatrul Regal din Stockholm, Teatrul Stary din Cracovia, Teatrul Piccolo din Milano sau Teatrul Național din Istanbul. Am avut alte zeci și zeci de spectacole jucate de companii mai mici. Am cunoscut toată scala montărilor, de la amatori până la teatre importante. În România am fost efectiv un autor foarte jucat și cred că am în jur de 30 de spectacole, din 1990 încoace.

M.S.: *Cât de importante sunt toate acestea pentru Matei Vișniec?*

M.V.: Nu înseamnă practic nimic, pentru că niciodată partida nu este câștigată. M-a marcat, în Franța, o informație distribuită de Centrul Național de Teatru care spunea că viața unui autor în Franța este de 10 ani. Se făcuse o statistică privind autorii francezi de teatru, pe listă fiind peste 800 de dramaturgi, care s-au format după cel de-al doilea război mondial. Or, în momentul în care s-a calculat media de viață a acestor autori, adică cât timp au fost ei în atenția publicului, s-a descoperit că 99 la sută dintre ei trăiseră de fapt zece ani. Un autor apare, este propulsat în atenția publicului, se exprimă, este jucat, publicat și după aceea începe să se stingă. Apar alți autori. Exact această dramă a autorului, care poate să apară și după aceea să dispară după 10 ani, pentru că publicul nu mai este interesat de el, vreau s-o evit, în sensul că nu doresc să fac parte din joc. Nu umblu după glorie și nu umblu după recunoaștere.

M.S.: *Ce vă interesează cel mai mult?*

M.V.: Tot ce mă interesează este ca timpul pe care îl am, care rămâne în afara meseriei mele de ziarist, să-l pot investi în scris, să aduc piese noi. Mă adaptez din mers atât la nivel stilistic, cât și la nivel tematic, pentru a trăi urgențele acestui moment. Ultimele mele piese sunt de actualitate, adică după ce am făcut o lungă perioadă de ucenicie în sfera pieselor cu tentă poetică, parabolică, fantastică, piese atemporale, perioada asta s-a cam terminat în viața mea. Am scris în Franța piese pe care de mult tânjeam să le scriu. Vroiam să ating unele teme, cum ar fi iubirea, de exemplu. Am scris o piesă de dragoste, *Frumoasa călătorie a urșilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*. Mai recent, în urma războiului din Bosnia, am fost atât de marcat de această experiență că am scris o piesă de mare actualitate, fiind încă actuală pentru că războiul din Kosovo a confirmat actualitatea ei – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Ultima mea piesă atacă subiectul atât de delicat al procesului comunismului – neînceput încă, și care nu se face, cel puțin în Occident – *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*. Am alte piese în șantier, de o anumită actualitate.

M.S.: *Ce aveți în vedere?*

M.V.: Când spun actualitate nu înțeleg, însă, piesa destinată să moară la moartea actualității. Pentru mine o piesă care sesizează o dramă universală într-un fapt divers este o piesă universală.

M.S.: *Nu simțiți nevoia de a veni pe o perioadă mai îndelungată în România, să vedeți pe viu realitatea și să scrieți o piesă care apoi să fie jucată, chiar dacă nu ar avea succes peste hotare?*

M.V.: Slujba mă obligă să stau mai mult la Paris. Sunt ziarist la Radio France International, dar sunt în contact continuu cu ceea ce se întâmplă în România. În redacția noastră vin toate ziarele românești. Există o circulație de informație, de persoane. A scrie o piesă, însă, despre ceea ce se întâmplă în România pentru mine cel puțin e prea devreme. N-am găsit de ce să mă agăț, pentru a fi în același timp în universal și în particular. Mi-aș dori să scriu o piesă despre această situație din România care e dramatică, despre această tăcere și transformare. Poate că am și scris deja, înainte ca o astfel de situație să înceapă. În momentul în care s-a montat la Teatrul Mic din București spectacolul *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă în actu' întâi*, mulți au crezut că am scris piesa în funcție de, or, ceea ce se întâmplă în România în acel moment, or, ea datează din 1982–1983. Încep doar atunci când sunt convins profund că piesa nu este doar reflectarea unei urgențe socio-politice, ci vine și dintr-un crez estetic, dintr-un exercițiu stilistic, din găsirea unei situații dramatice care să fie universal-umană. Până la urmă, eu sunt responsabil de structura de rezistență a piesei. Aceasta este, în mod obligatoriu pentru mine, o situație dramatică capabilă să reziste trecerii actualității. Aș vrea să scriu

o piesă despre România care să fie valabilă și după ce perioada de tranziție se va încheia și după ce România va fi cea mai industrializată, cea mai fericită, cea mai democratică, cea mai liniștită țară din lume. În sensul acesta, cum n-am scris niciodată piese despre realitatea de dinainte, nu pot să scriu nici piese despre realitatea de acum. Această piesă despre procesul comunismului mi se pare o chestiune universal-valabilă, dar este în același timp o istorie, care se susține și care va putea fi, cred eu, viabilă și după ce procesul comunismului se va face. Deși sunt de părere că vom avea nevoie de 50 de ani pentru a face acest proces. Îmi doresc să scriu, dar caut firul care să mă conducă la un text cu bătaie universală, pentru că altfel nu are nici un rost.

M.S.: *În ultimii ani s-au publicat mai multe volume cu piese ale dramaturgilor români. Aveți posibilitatea să le citiți? Care este părerea dumneavoastră despre dramaturgia românească contemporană?*

M.V.: Primesc cărți la Paris, iar când vin în România cumpăr. Citesc, pentru că mă interesează. Mulți dramaturgi români se plâng că nu sunt destul de jucați. Eu aș putea să mă plâng pentru Iosif Naghiu care a scris lucruri foarte interesante, în urgență, despre ceea ce se întâmplă. Observ, însă, că nu sunt destul de jucate, de unde mecanismul destul de pervers al vieții teatrale, cred, deoarece pe de o parte există texte reflectând o realitate și pe de altă parte există interese care nu se suprapun peste ceea ce se găsește în librării. Trebuie să vă mărturisesc că mai mult am citit, în perioada aceasta, piesă străină. Mă interesează ce se întâmplă și la nivel internațional – în Franța, Anglia, Statele Unite – și care sunt căutările de acolo. Peisajul teatral, așa cum îl văd eu, cel puțin în Franța, este absolut explodat. Nu poate fi identificată nici o tendință, nu poate fi identificat nici un curent. E un vârtej al căutărilor, al experiențelor. Există mai multe lumi teatrale, uneori paralele, care nu comunică între ele și în această „junglă" vocile se sforțează să se facă auzite, iar eu sunt una dintre aceste voci.

M.S.: *Cum vă contactează creatorii de spectacole în Franța?*

M.V.: Am publicate în Franța în jur de 12 piese, unele la edituri prestigioase, precum Actes Sud Papiers. Uneori mi se întâmplă ca un regizor să-mi găsească piesele în librării și după aceea să mă contacteze. Alteori mi se întâmplă să văd că piesele mele zac în librării și nu le descoperă nimeni. În colcăiala teatrală nu există reguli, nu există rețete, dar există soluții individuale și forța pe care ți-o dă credința că trebuie să mergi până la capăt, să spui lumii ceva și atunci te bați ca să spui lumii ceva.

M.S.: *În ce măsură cunoașteți regizorii importanți din România și cine ați dori să vă pună textele în scenă?*

M.V.: În România am fost un răsfățat. Am avut spectacole montate de mari regizori români. Aș da numele doamnei Cătălina Buzoianu, al domnului Nicolae Scarlat, al domnului Alexandru Tocilescu. N-am să merg până la capăt cu lista pentru că am avut vreo 30 de spectacole, după cum spuneam. Sunt și regizori din generații mai noi. Am fost, deci, un răsfățat al celor câtorva generații de creatori: unii mi-au regizat textele în străinătate, de exemplu, Ștefan Iordănescu – la Teatrul Piccolo din Milano, Tompa

Gábor – în Austria, ceea ce nu înseamnă că nu există încă mulți regizori care îmi plac enorm: Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză sau Alexandru Dabija. Urmăresc cu emoție și interes ceea ce se întâmplă în viața teatrului românesc pentru că mă hrănesc în continuare din ea, în sensul că eu nu am avut niciodată în străinătate un raport cu Maiestatea sa Actorul, așa cum am avut în România. Ca să mă explic, în România îi cunoșteam pe toți actorii, practic. Uneori scriam gândindu-mă la ei, la Valeria Seciu, la Gheorghe Dinică, la Marin Moraru, la Alexandru Repan, la alți actori importanți care m-au marcat. În România mergeam la teatru ca să văd un actor ce face, indiferent în ce piesă juca el. În străinătate nu mai este aceeași relație afectivă cu actorii. În Franța merg la teatru să văd o piesă sau un regizor care mă interesează. Deci, continui să mă hrănesc cu teatrul românesc pe care-l consider extraordinar de bun și dacă sunt lucruri pe care le poate exporta România, ea poate exporta teatrul.

M.S.: *Dincolo de bucuria de a fi jucat într-o asemenea măsură, v-a întristat un spectacol care nu a răspuns intențiilor dumneavoastră?*

M.V.: Dat fiind că eu mi-am asumat de la bun început condiția autorului care oferă libertate regizorului, am fost întotdeauna pregătit la orice. Drept pentru care n-am avut niciodată șocuri emoționale, șocuri dezastruoase în fața unui spectacol. Sigur că au fost momente în care m-am regăsit mai puțin pentru că se regăsea mai mult regizorul. Acesta, tăind din text, își crea spațiu pentru speculația sa estetică. Nu m-a deranjat, căci oricum un autor nu este un jandarm. El nu poate controla totul, mai ales atunci când este mult jucat, cum a fost cazul meu. Ar fi stupid să încerc să țin un contact strâns, de tip control, cu toți regizorii sau cu toate teatrele care îmi montează piesele. Uneori nici nu am timp să merg să văd unele spectacole în Europa sau în România, așa că pentru mine regizorul este un artist pe care îl prețuiesc sută la sută, îi dau, cum spune francezul, *carte blanche*, un cec în alb și el va crea spectacolul meu. Dacă stau pe capul regizorului, să-l oblig să-mi respecte textul, iar el e decis, în orice caz, să nu mi-l respecte tot nu iese nimic sau în cel mai rău caz iese un conflict. Dar dacă regizorul este convins că trebuie să găsească în interiorul textului meu forma, expresia stilistică, expresia corporală, atunci lucrurile oricum ies bine.

M.S.: *Ați putut marca ceva original în fenomenul teatral românesc?*

M.V.: Poate la nivelul sociologiei teatrului, în sensul că sunt plăcut impresionat de multitudinea de festivaluri care există în România, o dorință de emulație, de comunicare, de schimb de informație și mi s-a părut un semn bun pentru accelerarea circulației valorilor românești și în același timp pentru accelerarea contactelor cu exteriorul.

M.S.: *Acum câțiva ani, în cadrul Festivalului de dramaturgie românească de la Timișoara au fost prezentate doar spectacole de Matei Vișniec. Ce a însemnat pentru dumneavoastră acel festival?*

M.V.: A fost rodul unei pasiuni și al unei convingeri. Inițiativa a venit din partea lui Ioan Ieremia, directorul de atunci al teatrului. Eu am fost onorat să știu că 12 trupe (11 din România și una din Franța) au venit să-mi prezinte 10 piese. Mi-am dat seama că anii în care scriam teatru, 1977–1987, și-l puneam în sertar, n-au fost ani pierduți. Multe piese jucate în acel festival de autor erau piese pe care le scrisesem înainte: *Groapa din tavan*, *Bine, mamă...*, *Caii la fereastră*. Aș dori ca fiecare autor român să treacă printr-o astfel de bucurie, pe care am avut-o eu de a mi se dedica un festival și de a putea reuni în același timp, în șapte zile, atâția prieteni, atâția oameni. Am urmărit atunci cu emoție și cu oarecare înfricoșare reacția publicului timișorean, să văd câtă lume venea la teatru și pentru ce spectacol era mai interesată. A fost o extraordinară probă, pe care am trecut-o, cred, cu bine, căci m-am pus în bătaia tuturor gloanțelor.

M.S.: *Domnule Vișniec, ați scris și la comandă?*

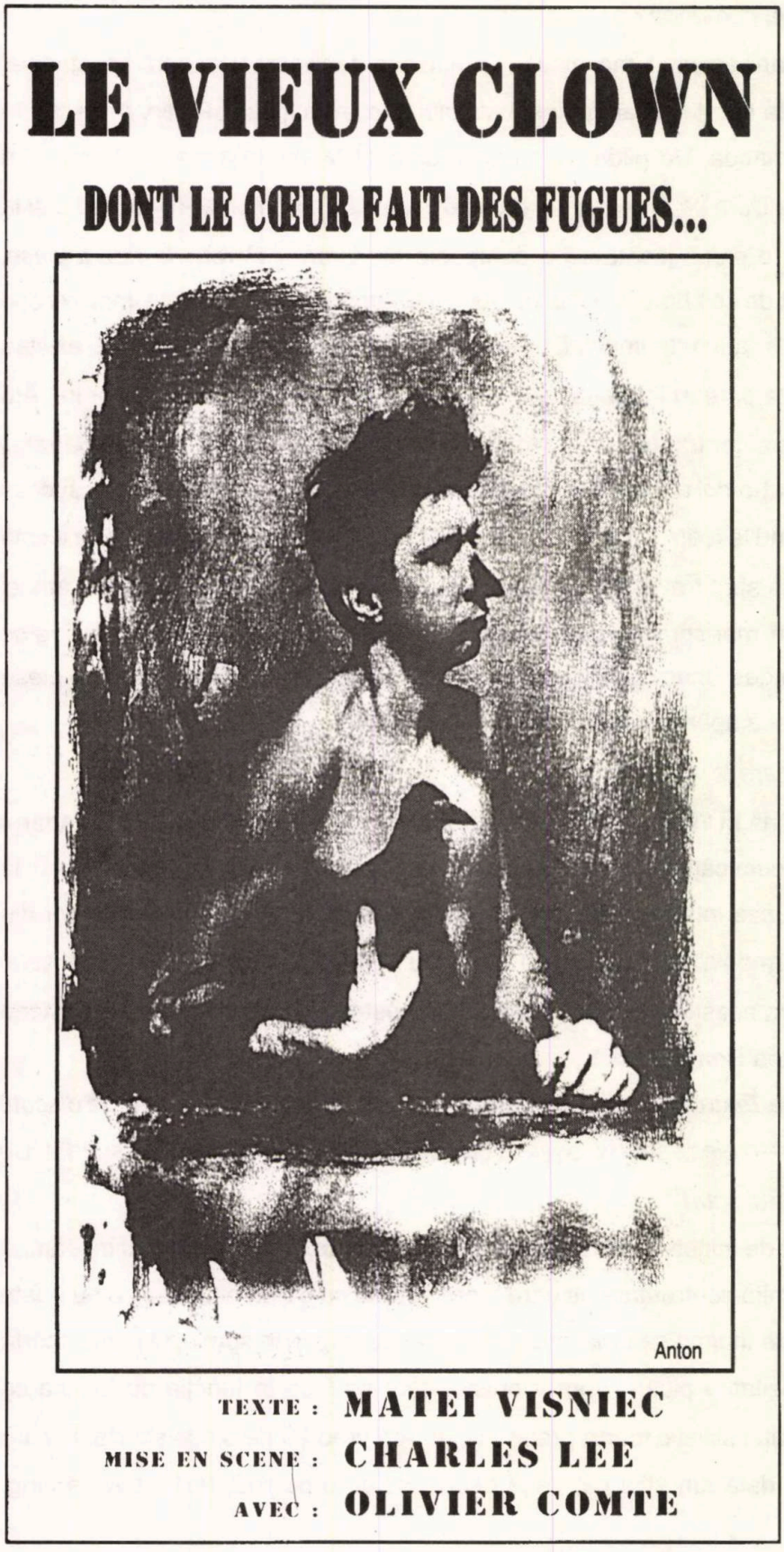
M.V.: Sigur. Am fost incitat de companii să scriu, mai ales în Franța, companii care văzuseră spectacole, cunoșteau piesele, lăsându-mi toată libertatea alegerii subiectului și a exercițiului stilistic. Am scris în felul acesta trei–patru piese la comandă. De pildă, Compania Ghichet Montparnasse din Paris mi-a comandat o piesă care se numește *Cum aș putea să fiu o pasăre*, pe care am montat-o, jucând-o și la Festivalul de la Avignon. Am scris o piesă jucată de o companie din Lyon – *Partiturile frauduloase*, născută dintr-un exercițiu interesant de colaborare. Timp de două săptămâni actorii au făcut improvizație pe scenă, căutând emoția corporală, anumite imagini, anumite relații între ei și obiectele care existau acolo, iar eu, pe măsură ce lucrurile păreau interesante, scriam inspirat de această căutare a lor. Am mai scris o piesă comandată de un actor francez care vroia să joace singur un rol de clovn – *Bătrânul clovn cu inima fugară*. Actorul a jucat-o doi ani la rând cu sala plină, spectacolul având un mare succes la Avignon. Bineînțeles că nu răspund la toate comenzile. Am mult mai multe propuneri, pentru că există o foamete. Să nu uităm că în Franța sunt trei mii de companii de teatru private. Mă interesează atunci când există o situație specială. Am mai scris o piesă incitat de Michel Făgădău (el este de origine română), directorul Teatrului Studio des Champs-Elysees din Paris, care mi-a zis că dacă scriu o piesă despre Bosnia el o montează. Astfel a apărut *Despre sexul femeii...*

M.S.: *Cum sunt reunite textele pe care le-ați scris?*

M.V.: Piesele pe care le-am scris până în 1987 sunt reunite în două volume substanțiale, care au apărut la Editura „Cartea Românească", acum câțiva ani. Al treilea volum de teatru a apărut puțin mai târziu, la aceeași editură. Alte piese sunt reunite într-o antologie de teatru publicată de Asociația Scriitorilor din București. La Editura „Expansion-Armonia" mi-a apărut un volum cu o piesă. Textele pe care le-am scris în românește sunt toate publicate. În acest moment traduc în românește piese scrise în franceză, vreo patru–cinci. Le voi edita tot la „Cartea Românească".

M.S.: *Dat fiind că există Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea unde vi se joacă multe texte și se discută și despre ce înseamnă teatru scurt – o piesă scurtă, o piesă cu puține personaje sau un text scurtat. Ce este, în opinia dumneavoastră, teatrul scurt?*

M.V.: Teatrul scurt este un text de 30 de minute, o piesă scurtă scrisă de autor. Un astfel de text înseamnă o anumită stare sufletească, o anumită confruntare pe care o are autorul cu o anumită idee ce nu poate să crească mai mult de 30 de minute în timp sau mai mult de 30–40 de pagini în spațiu. O piesă scurtă pentru mine trebuie să aibă nervozitatea picturii impresioniste, care se face în funcție de lumina ce evoluează și dispare. Este un exercițiu stilistic foarte precis și clar. Am vreo 20 de piese scurte, fiecare între 8 și 40 de pagini. De fiecare dată am știut că, dacă depășesc cu o pagină, textul devine lung, devine altceva.



M.S.: *Cum ar trebui să-şi promoveze textele în străinătate dramaturgii români?*

M.V.: Strategia este aceea de a efectua traduceri de bună calitate. Orice autor român care doreşte să se vadă receptat în străinătate trebuie mai întâi de toate să-şi asigure traducerea textelor, măcar într-o limbă de circulaţie internaţională. Odată tradusă piesa, autorul român nu are decât să încerce să atragă atenţia unui teatru, a unei agenţii sau a unui agent literar. În Franţa, de exemplu, în fiecare an se editează un ghid al autorului dramatic, unde sunt toate adresele teatrelor din sistemul teatral francez, toate adresele agenţiilor care se ocupă de autori şi de actori, toate adresele festivalurilor, burselor existente etc. În ţările anglo-saxone în fiecare an se publică ghidul autorului. Eu îmi cumpăr o dată pe an ghidul american şi ghidul englez. Aceste informaţii pot fi obţinute şi pe Internet. Deci, informaţia există. Ceea ce nu există întotdeauna este reflexul de a încerca. Principiul meu a fost întotdeauna acesta: dacă încerc am o şansă să reuşesc, dacă nu încerc nu am nici o şansă să reuşesc.

Maria Sârbu

ILEANA PLOSCARU

Ileana PLOSCARU

„Bucuria de a juca un mare repertoriu"

Pe această actriță, care, peste puțin timp, împlinește 50 de ani de la absolvire, am întâlnit-o într-un moment inoportun. În ziua când m-am prezentat la Teatrul „Ovidiu" din Constanța și am rugat-o să-mi fixeze o oră pentru interviu în una din zilele următoare, era programată o adunare generală sindicală unde, potrivit unor zvonuri, urma să se ceară demisia conducerii – director general Virgil Andriescu, director artistic Ileana Ploscaru. Sigur că doamna Ploscaru știa de asta, dar nu mi-a pomenit nimic despre mizeriile de culise care o implicau și mi-a fixat întâlnirea pentru a doua zi. Aveam o oarecare temere că va mai accepta un dialog. Punctuală. A venit pregătită să stea de vorbă cu mine, deși era profund marcată de învinuirile ce i-au fost aduse la adunare de o parte a colectivului și vedeam pe chipul dânsei insomnie și durere. M-a rugat doar să n-o întreb nimic despre asta – și cum n-aveam mandat să fac o anchetă, și nici nu-mi place, mi-am reprimat curiozitatea și nu m-am atins de rana pe care actrița și-o ocrotea cu demnitate.

Constantin Paraschivescu: *Doamnă Ileana Ploscaru, ați debutat în 1951 la Teatrul Național din Cluj. Cum a fost debutul?*

Ileana Ploscaru: Debutul a fost uluitor, din multe puncte de vedere. În primul rând, în timpul institutului mi s-a spus așa: „cu mutra ta, n-ai să joci decât comedie". La Teatrul Național din Cluj se repeta piesa *Fântâna turmelor*, care a rămas cu distribuția descompletată. Repetițiile ajunseseră în fază de mișcare, actorii știau textele, eu am intrat cu textul în mână. Și m-am adaptat. Rolișorul mi-a ieșit foarte bine, cronicile au fost foarte bune, dar aș vrea să adaug că după câteva luni au fost invitați în acest spectacol, la Cluj, doi mari actori: Storin și Vraca. Or, rolișorul meu presupunea o scenă directă cu George Vraca. Ei, lucrul ăsta m-a marcat pe toată viața, pentru că am întâlnit un partener fascinant! În clipa când a intrat prima dată în scenă, el fiind *Comandorul*, felul cum ne-a privit pe noi, femeile, m-a făcut să mă simt goală... Și mi-era rușine, m-am crispat fizic. Când am avut scena directă cu dumnealui, era ca un șarpe boa. Inimaginabil! Venea spre mine, eu mă retrăgeam și în mintea mea era doar: „dacă mai face un pas, eu rup decorul și fug!". În clipa când eram pe punctul de a rupe decorul, s-a oprit. Și a început scena...

C.P.: *Ați vrut să jucați teatru? Sau a fost un îndemn, o întâmplare?*

I.P.: A fost un caraghioslâc. În clipa când m-am născut, iar tata a constatat că sunt fată, nu băiat cum și-a dorit, a zis: „o fac artistă". Și de-atunci, în mintea mea a fost să mă fac artistă. Aș fi vrut și cântăreață de

În **HAMLET**
de Shakespeare
cu
Constantin Anatol

operă, și balerină, aș fi vrut și teatru și revistă. Pentru că părinții mei, oameni simpli, de altfel, m-au dus la cinematograf, dar m-au dus și la teatru și la operă. Sigur, eram derutată. În clasa întâi primară, am jucat primul meu rol în *Pufușor și mustăcioară* de Victor Ion Popa, și toată lumea a zis: „asta trebuie să se facă artistă". De-atunci, n-a existat serbare școlară în care să nu joc ceva, ajungând în clasa a patra de liceu, la Orăștie, să joc *Omul cu mârțoaga*. Vă dați seama, la vârsta aceea... e incredibil! Chiar mă amuză ideea.

C.P.: *Un deceniu la Cluj. Aflu că ați jucat* Hangița, Ofelia, *ați jucat în* Pygmalion, Ciocârlia. *Ce amintiri aveți despre acea perioadă?*

I.P.: Vreau să vă spun că fiecare an la Cluj mi-a adus o bucurie. Un rol principal. Și bucuria de a nu juca orice, ci de a ataca marele repertoriu. Povestea cu *Ofelia* este puțin ciudată. Poate că sunt singura actriță din România care a plâns că nu vrea să joace *Ofelia*, pentru că m-am simțit neputincioasă în fața acestui rol. Mi-a fost frică. Socotind că pe construcția mea de actorie, pe construcția mea psihică, n-am să fiu în stare să realizez prima parte a rolului, nebunia intrând deja într-o compoziție, deci fiindu-mi mai la îndemână. Regizorul Miron Niculescu m-a convins că pot – și dacă am făcut-o bine sau nu, nu știu. Dar este și acum un semn de întrebare pentru mine dacă trebuia sau nu să joc *Ofelia*. Sigur că a fost o experiență extraordinară, pentru că l-am avut în scenă pe Constantin Anatol, în *Hamlet*, am avut-o pe Maria Cupcea care era *Regina* ș.a. Eram între niște vârfuri artistice unde trebuia să țin piept... pentru că asta facem, nu? Trebuie să ținem piept partenerilor cu care jucăm. Sigur că n-ai decât de câștigat cu un

partener foarte bun, pentru că nu-ți dă voie să te mulțumești cu puțin, trebuie să lupți, să te ridici spre el, dacă poți să-l și depășești... dar oare poți întotdeauna să-l și depășești?

C.P.: *Pe cine ați avut partener în* Pygmalion*?*

I.P.: Pe Constantin Anatol, care a făcut și regia. M-am întâlnit și aici cu vârfuri artistice. Cronica mi-a reproșat că n-am realizat ultimul act și ani de zile m-am gândit de ce nu-mi iese mie ultimul act. Tot timpul mi se spunea „de ce nu zâmbești?" și eu nu înțelegeam de ce trebuie să zâmbesc în ultimul act. După cinci ani, într-o noapte, clac!... „păi, sigur că trebuie să zâmbesc!". Am jucat aproape zece ani *Pygmalion* și abia după cinci ani am înțeles despre ce era vorba și mi-am întregit rolul. Concluzia? Rolul nu se termină la premieră, se termină în timp, pentru că descoperi noi și noi lucruri pe care le adaugi și îl împlinești.

C.P.: *În 1961 ați venit la Constanța. Și ați rămas până astăzi. Ce a determinat această statornicie?*

I.P.: Eu de felul meu sunt un om statornic. Sigur că îmi plac călătoriile, dar nu schimbările majore. Am stat zece ani la Cluj, până când sentimental m-am legat de un om și m-am mutat lângă el la Constanța. Nu mi-am pus niciodată problema să plec de aici, am rămas aici că așa mi s-a părut normal.

C.P.: *V-am văzut aici în roluri de dramă, în roluri de comedie, ați jucat și tragedie, în care eu nu v-am văzut. Ce explică această disponibilitate pentru genuri diferite?*

I.P.: Un actor este obligat prin profesia sa să joace tot ce i se cere. Uneori reușește, alteori nu – cum mi s-a întâmplat și mie, v-am dat exemplul *Ofeliei*. În Constanța, așa cum spuneți, am jucat dramă, comedie și, la un moment dat, a venit Silviu Purcărete, care era la începuturile profesiei sale. Am jucat, mai întâi, în regia lui, o piesă modernă, apoi a montat un spectacol în aer liber la cetatea Histria, unde pentru prima dată am interpretat un rol de tragedie antică, *Clitemnestra*. Era un colaj de texte care se intitula *Covorul de purpură*, dar nu ni s-a dat voie să-l numim așa, că pe covorul de purpură avea voie să calce un singur om pe vremea aceea... *Tragedia Atrizilor*. Nu era un rol de mare întindere, dar era un rol principal. Jucat în aer liber, fără amplificare. Dar Silviu Purcărete a găsit cel mai propice loc, unde vocile noastre au sunat perfect. Spectacolul a fost superb, pentru că a fost gândit și ca timp, nu numai ca spațiu. Jucam în ruine, pe malul lacului Sinoe. Spectacolul se termina în amurg, iar o mască tragică, construită din fier forjat acoperit cu vată și stropit cu spirt, se aprindea și se îndepărta pe lac. Repetițiile au fost extraordinare. Repetam în plină zi, vară, căldură... Dar cel mai surprinzător lucru a fost o trupă, o companie, cum să-i zic? de milițieni care vizitau aceste ruine... Acolo au încremenit, pentru că n-au mai văzut așa ceva. Cei care au asistat la spectacol au spus că a fost o seară de neuitat. Din păcate, s-a jucat o singură dată. A doua mea experiență, tot cu Purcărete, a fost *Hecuba*. Tot în aer liber, de astă dată pe malul mării. Tot așa, a ales un loc unde vocile noastre au sunat perfect, fără amplificare. Dar aici, pentru prima dată, Purcărete mi-a cerut un lucru care m-a interzis; zice: „joci cu voce de cap". „Domnu' Purcărete, dar impostația mea vocală naturală nu este de cap. Eu nu pot..." – „Puteți!". „Ce să mai zic?

În **DOI PE UN BALANSOAR**
de Gibson
cu
Dan Herdan

Merg pe mâna dumitale. Iese prost, plătim amândoi." Și am început să repet cu voce de cap. Și, vă rog să mă credeți, a fost extraordinar... păstrez pe lângă cronici un articol scris de doamna Irina Răchițeanu, care a făcut următoarea afirmație: „Eu abia acum am descoperit ce rol este *Hecuba*." Și, iar spun, din păcate s-a jucat o singură dată, asta este durerea mea cea mare.

C.P.: *În afară de aceste două roluri de tragedie, ce alte roluri interpretate aici v-au dat mai multe satisfacții?*

I.P.: Multe. Sunt și din teatrul modern, cum a fost *Doi pe un balansoar*, sunt din *Femeia mării* de Ibsen...

C.P.: *Cu ce partener?*

I.P.: Cu Dan Herdan. Și cu regretatul Romeo Stănciugel. Am jucat un rol mic într-un spectacol delicios, unde l-am avut partener pe Iancu Lucian în *Falstaff* din *Nevestele vesele din Windsor*. Și consider că *Falstaff*, cum l-a făcut Iancu Lucian, nu l-ar fi făcut nimeni în țara românească... nu știu, parcă era scris pentru el. Eu eram *Miss Quickly*, deci un rolișor... dar jucam cu o plăcere nebună, iar scenele dintre noi doi erau bucuria noastră.

C.P.: *Dar* Nebuna din Chaillot *și Edith Piaff?*

I.P.: Astea două au povestea lor. Multă vreme „nebuna" din Chaillot m-a speriat. Nu-i găseam cheia, nu înțelegeam ce rost am, nu înțelegeam spiritul lui Giraudoux. Am făcut spectacolul, cu mari frământări, poate mai mult ca niciodată. Sunt fericită că l-am jucat, fără discuție, pentru că Ion Maximilian – fie iertat! – a făcut un spectacol foarte frumos. Și cred că m-am adaptat perfect la ceea ce a dorit. În ce privește Edith Piaff, aici este... ca la orice actriță care ajunge la o anumită vârstă, apare o amărăciune. Și acest spectacol a fost făcut dintr-o amărăciune. După ce nu am pus piciorul pe scenă un an de zile, nici măcar într-un spectacol de reluări, m-am simțit obligată să caut să fac ceva. Simțeam că înnebunesc. Un actor nu poate să stea, se pierde, înnebunește, el trebuie să fie pe scenă, trebuie să repete, pentru că marea bucurie a actorului este repetiția, în ultimă instanță, când simte cum de la zi la zi caută, câștigă. Sigur că bucuria mare este premiera, dar mai mare bucurie este repetiția, când muncești cu adevărat și când îți pui tot sufletul în pregătirea acelei creații ce urmează să fii. Deci, m-am apucat singură de acest text, l-am repetat singură și, la un moment dat, l-am chemat pe Maximilian și i-am spus: „Eu aș fi gata; te rog, vino și spune-mi ce se vede din sală, că eu repet singură, dar ce se va întâmpla când e un om în sală?". Sigur că pentru prima dată am avut niște emoții extraordinare, era un om în sală, dar era directorul teatrului. „Ileana, e bine. La un singur lucru trebuie să fii atentă: când un actor este singur pe scenă, niciodată nu are voie să-și repete gestul. Deci, fii atentă la mâini și nu repeta gestul niciodată. De fiecare dată trebuie altceva, pentru că ești singură și se vede."

C.P.: *După 30 de ani de dramă și comedie, ați trecut la Teatrul satiric-muzical „Fantasio". De ce?*

I.P.: În 1987, la cerere, la 55 de ani, m-am pensionat. Nu comentez de ce. Și eram acasă. Domnul Constantin Dinischiotu, care era regizor artistic la „Fantasio" m-a invitat să joc. Nu roluri mari, el avea nevoie de o femeie în vârstă. Și am intrat în câteva spectacole. Directorul teatrului „Fantasio" mi-a propus

În **FEMEIA MĂRII**
de Ibsen
cu
Romel Stănciugel și Dan Herdan

angajarea. Am jucat comedii muzicale, apoi revistă. Dar în revista care se numea *Am pierdut ultimul tren* aveam un rol, nu aveam doar un scheci. Eram o nebună într-o gară, un personaj straniu care apărea de mai multe ori, ceea ce mi-a dat mie posibilități actoricești. Și a fost încununat cu un premiu.

C.P.: *Aici ați fost și profesoară, în cadrul facultăți „Hyperion". Ce le-ați cerut studenților dumneavoastră pentru a fi elocvenți artistic câteva minute, uneori chiar singuri în scenă?*

I.P.: Tot ce am învățat eu o viață întreagă. Nu există minut în care să nu dai tot ce poți, altfel devii o nulitate. Pe lângă alfabetul de actorie, care se învață în orice institut, i-am învățat în primul rând să fie colegi, să-și respecte profesia, i-am învățat că nu există rol mare sau mic și i-am învățat, mai ales, să-și pună sufletul în tot ce fac pe scenă.

C.P.: *De vreo doi ani sunteți din nou la Teatrul de dramă și comedie*, numit acum „Ovidiu". Director artistic. Ce probleme dau cea mai mare bătaie de cap unui director artistic?

I.P.: Da... afurisită întrebare! Afurisită, pentru că eu mi-am imaginat că un director artistic se ocupă numai de partea artistică a treburilor.

C.P.: *Și nu-i așa?*

I.P.: Păi, nu e chiar așa, pentru că sunt atâtea acte de întocmit și statistici de făcut, calcule pentru sporul de scenă și alte nimicuri care îți răpesc foarte mult timp și sunt teribil de obositoare.

C.P.: *Dar astea n-ar însemna probleme administrative, de care ar trebui să se ocupe altcineva?*

I.P.: Vedeți dumneavoastră, eu răspund numai de partea artistică, de ce ține de scenă. Dar în teatrul din Constanța, lucrurile sunt mai complicate decât în altă parte. Aici există trei instituții în aceeași clădire. Deci spațiul scenic se împarte în trei. Teatrul „Ovidiu" are trei zile pe săptămână spațiul lui: marți, joi și duminică. Și atunci, lupta este așa: mă duc la Operă și spun „eu marțea asta nu repet în scenă, ți-o dau; când îmi dai mie spațiu de scenă? Lasă-mi-l cam în perioada când încep repetițiile generale, că mi se apropie premiera". Mă duc la Filarmonică, îi mai dau studioul, îi mai dau scena, ca să-mi asigur spațiul când mă arde pe mine la degete. Până și asta intră în sarcina directorului artistic, să poată oferi regizorului spațiul în care să-și realizeze spectacolul. Sigur că sarcina mea este să urmăresc evoluția artistică a actorilor, să feresc spectacolele de... eu știu? posibilele degradări, încurcături. Astea sunt chestiuni artistice, într-adevăr. Celelalte, cum spuneți dumneavoastră, sunt administrative și aici constat că sunt mai grele ca în altă parte.

C.P.: *O jumătate de secol în teatru și pe scenă. E mulțumită Ileana Ploscaru de acest timp? Ce v-ați dori?*

I.P.: Că sunt mulțumită? Doresc din toată inima tuturor actrițelor din țară să aibă norocul de a juca un repertoriu atât de variat cum l-am jucat eu. Mulțumesc lui Dumnezeu pentru asta și celor care m-au sprijinit. E o mare bucurie să poți să spui la sfârșit de carieră așa ceva! Ce mi-aș dori? Mi-aș dori un spectacol cu care să mă pot retrage. Un ultim rol... cântecul lebedei. Cam atât.

Constantin Paraschivescu

IOANA CITTA BACIU

Ioana Citta BACIU

„Teatrul este dragoste"

Octavian Saiu: *Ce sentimente încercați după aproape 45 de ani de scenă?*
Ioana Citta Baciu: E foarte greu să cuprinzi o viață în câteva fraze. O viață care a trecut cu momente de bucurie, cu dezamăgiri, cu succese și insuccese. Au fost și clipe de deprimare, de disperare chiar. Dar, au trecut...
O.S.: *Și ce rămâne?*
I.C.B.: O existență dedicată scenei și publicului, pentru că, în ultimă instanță, părerea lui contează. Unica mea certitudine este că, prin teatrele pe unde am trecut, am fost iubită de public. Și pentru mine asta este cel mai important. Actorul, mai ales cel din provincie, are o existență foarte dură. Noi am fost o generație de sacrificiu, care a trăit cele mai dificile perioade – războiul în copilărie, apoi tot ceea ce a urmat. Și chiar și acum, după '89, am avut parte tot de sacrificii.
O.S.: *Considerați că rămânerea la Galați, în provincie, a fost tot un sacrificiu?*
I.C.B.: Nu știu. Eu cred în soartă. Dezavantajul actorilor din provincie este că sunt mai puțin cunoscuți. Sunt știuți de specialiști și pe plan local. În București există televiziunea, cinematograful care au făcut ca marii actori să ajungă în conștiința publicului. În schimb, marele avantaj pentru actorul de provincie este că joacă mult și foarte divers. Cu riscul de a fi considerată rea, cred că actorii din București sunt specializați într-un fel în anumite genuri de roluri. Există firește și excepții. Noi însă suntem obligați să jucăm comedie bufă, grotescă, dramă, tragedie, de toate. Eu, de pildă, nu aș fi crezut niciodată că voi juca Aneta Duduleanu din *Gaițele* lui Kirițescu. Orice actor păstrează în sufletul lui o serie de roluri pe care visează să le joace...
O.S.: *Vi s-au împlinit visurile?*
I.C.B.: Parțial. Sunt câteva roluri pe care le-am dorit și pe care le-am avut: Ioana d'Arc, Electra lui Sofocle, Sonia din *Unchiul Vanea*, Celestina. Însă multe au rămas doar în sufletul meu.
O.S.: *Ce a însemnat în cariera dumneavoastră acest ultim mare rol pe care l-ați pomenit, Celestina?*
I.C.B.: O mare piatră de încercare. Este un rol pe care mi l-am dorit foarte mult și pe care regret și acum că nu-l mai joc. Adrian (Adrian Lupu – *n.n.*) este un regizor care știe să te aducă încet și pe nesimțite acolo unde vrea. Chiar dacă, în unele momente, nu ești de acord cu el, discutând, te convinge.
O.S.: *E tulburător că vorbiți despre el la prezent... acum, la scurt timp după dispariția lui.*
I.C.B.: Nu mi-am dat seama, pentru că el de fapt nu a dispărut. E imposibil.
O.S.: *Și care ar fi regretele privind rolurile pe care le-ați dorit, dar pe care nu le-ați avut?*
I.C.B.: Poate voi șoca. Rolul pe care l-aș fi dorit cel mai mult în tinerețe, și căruia după 30 de ani i-am spus adio, a fost Ondine a lui Giraudoux. A fost personajul pe care l-am dorit din fiecare fibră. Am jucat peste 100 de roluri, dar niciodată într-o piesă de Shakespeare. Însă, deși mi-ar fi plăcut să joc Julieta sau Ofelia, nu mi le-am dorit din suflet. Aș fi vrut mult mai mult să joc Ariel sau Puck și, mai târziu, Lady Macbeth. Acum... Din păcate, actorul e la dispoziția regizorului. Acesta alege piesele și oferă rolurile.
O.S.: *Ați declarat că ați fost iubită de public. Totuși ce au însemnat aprecierile criticii?*
I.C.B.: O împlinire. O recunoaștere. Însă, pe primul loc, pentru mine, a fost întotdeauna publicul.

O.S.: *Critica v-a mai și dezamăgit?*

I.C.B.: Da, însă publicul niciodată.

O.S.: *Ați avut o paletă largă de creații de la comedie la dramă și tragedie. Din structura interioară, sunteți o natură veselă sau tristă?*

I.C.B.: Nu sunt o natură veselă, din păcate. Sunt o fire exagerat de sensibilă. Eu cred că orice actor ar trebui să fie așa, pentru că, fără să vibrezi la tot, nu poți să redai nimic. Ca om însă e foarte greu. Am început târziu să fiu distribuită în roluri de comedie. Și acum am complexe.

O.S.: *Cred că e un răsfăț.*

I.C.B.: O nouă probă. Când ai succes, când mai iei și un premiu național, când ești lăudat de presă, te întrebi dacă la rolul următor vei putea fi la aceeași înălțime.

O.S.: *Există un echilibru între ce ați dat și ce ați primit de la teatru?*

I.C.B.: Când ești acasă, te apasă greutățile. Când te afli în teatru uiți tot și asta-i minunat. Cu ani în urmă, mai mulți actori din țară am fost rugați de cronicarul Constantin Paraschivescu să răspundem pe scurt, pentru o carte, la câteva întrebări. Una dintre ele era: „Ce este teatrul?“ (făcând abstracție de orice abordare teoretică). M-am gândit zile în șir, dar n-am putut da nici un răspuns.

O.S.: *Și acum?*

I.C.B.: Acum, după ani întregi în care m-a obsedat această întrebare, cred că aș putea să dau un răspuns: Teatrul este dragoste.

Octavian Saiu

În **GAIȚELE**
de Kirițescu
cu
Svetlana Friptu și Liliana Lupan

DEMETER András

„Am avut o preocupare constantă: pregătirea pentru inevitabila schimbare"

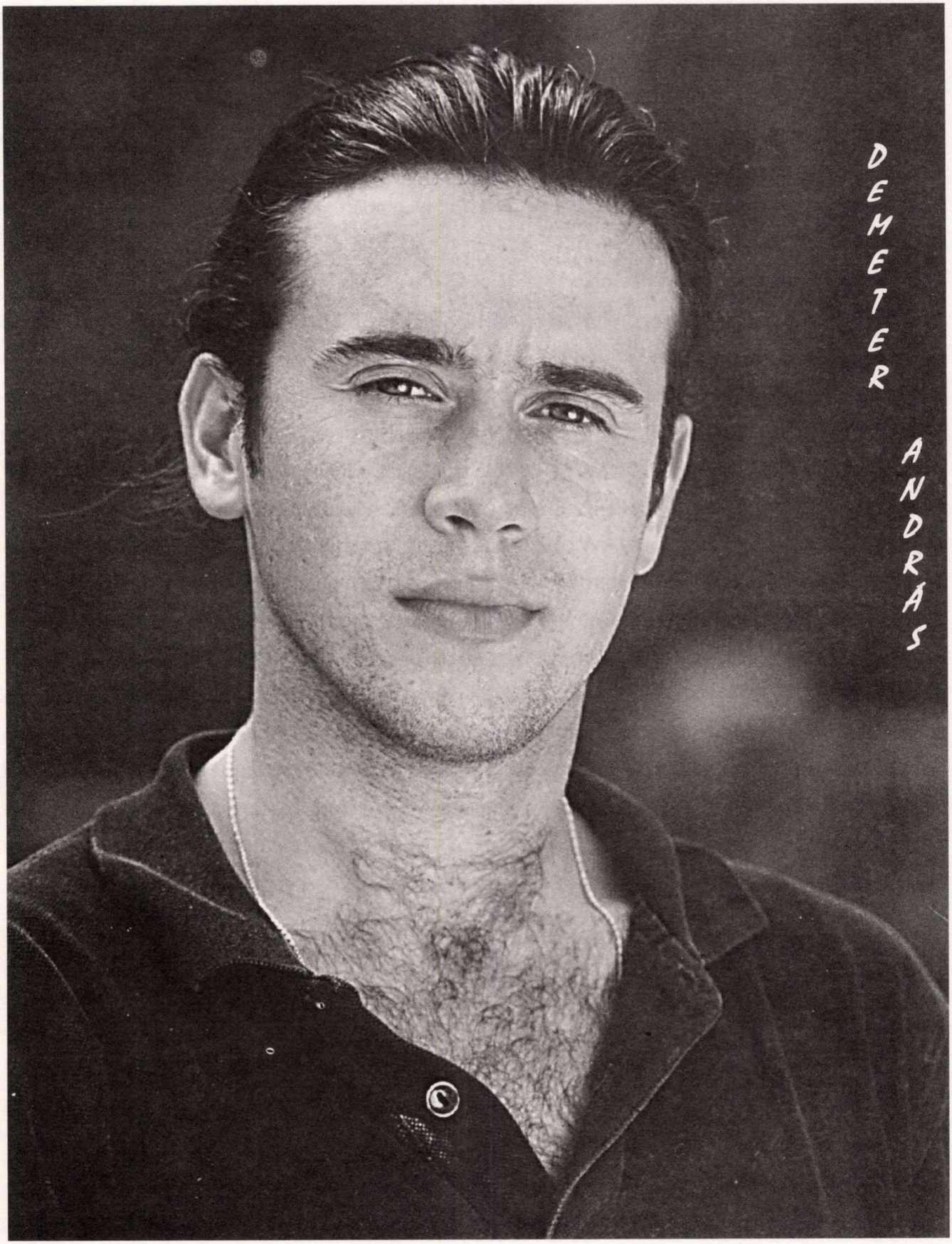
DEMETER András István s-a născut pe 18 mai 1969 la Târgu Mureș. A absolvit Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș în 1992. Din 1993 este director al Teatrului Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara. La teatrul timișorean pe care îl conduce, a jucat roluri principale în spectacole precum *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Tango* de Mrożek, *Soldații* de R. White, *Omul din La Mancha* de Daie Wasserman, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, apoi în *Diavolii* de John Whiting și în *Bent* de Martin Sherman la Teatrul Național din Timișoara. Din 1996 a inițiat și organizat la Timișoara „Sărbătoarea saltimbancilor". Din 1998 este președintele fondator al Fundației „Saltimbanc".

Costin Manoliu: *Cum ați ajuns director de teatru la doar 24 de ani?*

Demeter András: În urmă cu șase ani a fost o concurență destul de mare pentru postul de director al Teatrului Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara. Inspectoratul pentru Cultură din Timișoara nu se putea decide, având fel de fel de influențe, din dreapta și din stânga. Drept urmare s-a organizat primul concurs pentru ocuparea unui post de director de teatru, potrivit unei ordonanțe care exista, dar care până atunci nu se aplicase și care în alte părți s-a aplicat abia după 1996. Concursul s-a tot amânat și am avut la dispoziție o perioadă de șase luni pentru a mă pregăti. Spre deosebire de ceilalți concurenți eu nu aveam experiență. Aveam însă în cap câteva proiecte pe care le-am îmbunătățit. O comisie formată din cinci membri – reprezentanți ai Ministerului Culturii, ai Inspectoratului pentru Cultură din Timișoara, ai Facultății de Teatru din Târgu Mureș, un director de teatru – a analizat propunerile candidaților și a ajuns la concluzia că „băiețașul" de 24 de ani poate face lucruri bune la Teatrul Maghiar din Timișoara. Cred că nu i-am dezamăgit, întrucât după trei ani, la expirarea mandatului meu, Consiliul Județean Timiș a decis prelungirea mandatului fără a scoate postul la concurs, luând în considerare activitatea mea de până atunci.

C.M.: *Care au fost realizările și neîmplinirile dumneavoastră la conducerea Teatrului „Csiky Gergely"?*

D.A.: E greu de contabilizat. În acești șase ani am avut o preocupare constantă: pregătirea pentru inevitabila schimbare. Schimbarea structurii teatrelor din România. Am făcut modificări în sectorul administrativ și în privința relației dintre actori și teatru. Din 1993, la Teatrul „Csiky Gergely" actorii au


DEMETER
ANDRÁS

contracte pe o perioadă determinată, de un an, de la 1 septembrie până la 31 august anul următor. Avantajul acestui sistem e foarte clar. Fiecare parte are dreptul de a renunța, de a ieși din această căsătorie care se face pe bază de dragoste. Un actor vine într-un teatru cu dorințele lui, cu visurile lui. Teatrul are la rândul său unele pretenții față de un actor. Realitatea unei stagiuni confirmă sau infirmă visurile actorului ori pretențiile teatrului. Dacă în decursul unei stagiuni la una dintre părți există nerealizări, incompatibilități, atunci contractul nu mai e reînnoit. Toate compartimentele – cel tehnic, atelierele etc. – au contracte pe o perioadă determinată.

C.M.: *Care au fost efectele acestei înnoiri?*

D.A.: La început am căutat să fac o trupă valoroasă, bine închegată. Acel demers a culminat cu spectacolul *Azilul de noapte* de Maxim Gorki. Mi-am dat seama apoi că, ținând cont de realitățile din Timișoara, de numărul spectatorilor care înțeleg limba maghiară, se impune o altă cale, pe care am pornit din 1996. Ideea mea a fost aceea de a face un teatru mai mic și mai viu. Am redus personalul în toate compartimentele. Am început coproducțiile cu celelalte teatre din Timișoara – Teatrul Național, Teatrul German, Teatrul Studențesc – și cu fundații și alte organizații. Actuala stagiune este una experimentală, în pas cu vremurile pe care le trăim. În viitor sunt prevăzute coproducții realizate în colaborare cu teatre din străinătate. În actualul sezon teatral e în curs de realizare o coproducție a celor trei teatre profesioniste din Timișoara – Național, Maghiar și German – sub conducerea regizorului Robert Alfoldi din Budapesta, un spectacol dedicat împlinirii a 10 ani de la Revoluția din decembrie 1989, jucat în română și maghiară: *Fecioara din Orléans* de Friedrich Schiller. La Sala Studio, Victor Ioan Frunză va monta două monodrame scrise de un autor francez contemporan, Raymond Cousse: *Infantilisme* cu Balázs Attila și *Strategie pentru două jamboane*, intepretată de mine. Continuăm cu o comedie de Dario Fo, *Hoțul care n-a venit să păgubească*, în regia Alexandrei Gandi. La primăvară, o premieră absolută, *Irezistibilul*, un musical pe un text de Csiky Gergely. Muzica a fost compusă de Horvath Karoly. Va urma o producție cu un teatru din Franța și cu Institutul Cultural Francez: *Estetocratul* de Paul Bovrry, în regia lui Jean-Marc Choutteau. De asemenea, e în derulare un proiect dedicat teatrului pentru copii. În stagiunile precedente am montat spectacole precum *Pinocchio*, *Frumoasa și bestia*, *Cartea junglei*, *Vrăjitorul din Oz*. Ultimele două se joacă în continuare. Alexandra Gandi va propune un nou titlu. Vrem să dezvoltăm prezența noastră în școli, licee și grădinițe cu spectacole legate de programa școlară, pentru a-i apropia pe copii de teatru.

C.M.: *În urmă cu aproape patru ani ați inițiat acel festival intitulat „Sărbătoarea saltimbancilor", cu spectacole în aer liber. Care a fost impactul său?*

D.A.: De obicei, în organizarea unui festival se pornește de la existența unor spectacole care se înscriu într-o tematică. Uneori, însă, nu se produce întâlnirea cu publicul, chiar dacă spectacolele sunt de

valoare. De aceea, noi am propus o întâlnire a creatorilor de teatru, muzică, dans și arte plastice cu omul de pe stradă. Am încercat să-i stârnim curiozitatea. Din 1996, publicul care a participat la întâlnirea propusă de noi a ajuns de la câteva mii la câteva sute de mii. Curiozitatea s-a transformat în motivație. De cele mai multe ori nu doar asistă, ci participă efectiv. Până acum n-a existat o preselecție, un concurs, singurul criteriu fiind opțiunea spectatorului, căruia îi place sau nu ceea ce vede, rămâne sau nu rămâne la un anumit spectacol. La viitoarele ediții mă gândesc și la o secțiune *indoor*, unde va exista un juriu, o preselecție și o competiție cu premii. Eu sunt convins că din cei aproximativ 300.000 de oameni care se bucură la spectacolele în aer liber se vor găsi câteva mii care vor intra în săli. De asemenea, „Sărbătoarea saltimbancilor" va avea ediții-satelit. Sărbătoarea cea mare rămâne la finele lui iunie și începutul lui iulie în fiecare an, în centrul Timișoarei. În plus, vom organiza o sărbătoare a saltimbancilor, de o zi sau două, în cartierele timișorene și în alte orașe din Banat. Astfel, locuitorii cartierelor și ai orașelor mici vor avea și ei sărbătoarea lor. În perioada 28–31 octombrie, la cea mai recentă manifestare a „Sărbătorii saltimbancilor" – Festivalul Timișorean al Vinului „Nunta lui Bacchus", i-am invitat la Timișoara pe actorii care au concurat la *Gala Tânărului Actor* de la Costinești. Am avut convingerea că e bine ca ei să aibă posibilitatea să-și prezinte creațiile și pe alte scene. La rândul său publicul are ocazia să se bucure de spectacole de o valoare probată. Această colaborare va continua. La ediția principală de la vară vreau ca Festivalul să aibă o producție proprie.

În **BENT**
de Sherman
cu
Pavel Bartoș

Costin Manoliu

Magda BORDEIANU (BRANDSDÖRFER)

„Nimic altceva, decât să am un POD..."

Viorica D. Ciorbagiu: *Prin anii '70, Magda Bordeianu era un nume cu rezonanță în perimetrul vieții teatrale românești. Apoi, după aproximativ un deceniu, nu s-a mai auzit absolut nimic despre piesele puse în scenă de ea, nimic despre regizorul Magda Bordeianu... Când ai ajuns în Germania ți-ai schimbat identitatea?*

Magda Bordeianu: Nu, mă chema tot Brandsdörfer încă din România, după soțul meu. Mă chema așa, doar pe hârtie, firește. Dar aici, între germani, acest nume mi-a fost lipit definitiv (?), fiindcă sub numele acesta am fost acceptată.

V.D.C.: *Te știam foarte legată de țară, cu deosebire prin meseria de regizor român, prin comunicarea cu confrații, cu publicul românesc. Cum de-ai fost dusă-n ispită să „fugi"?*

M.B.: Circumstanțe familiale... La vremea aceea, iubirea maternă domina orice ambiție profesională... Luise, fiica mea, avea atunci doar trei ani; am fost amenințată că, dacă nu plec în Germania, îmi va fi luată fetița, definitiv. Mi s-a părut că nu am nici-o alternativă – decât plecarea. E drept, am mai avut și un alt „stimulent": încercarea de a mă desființa ca regizor, a lui Paul Everac, care m-a taxat ca fiind „modernistă"...

V.D.C.: *Din ton, nu reiese că ai avea resentimente. Acum câțiva ani, mi-a spus cineva despre tine: „Magda Bordeianu trăiește în Germania, dar nu vinde cârnați. Nu și-a trădat meseria, nu-și pierde timpul..." Așadar, ce-ai făcut tu aici, printre străini? Cu ce ai început?*

M.B.: Am colindat, ca să zic așa, prin câteva orașe germane: Bochum, Düsseldorf, Freiburg, Mainz. În acesta din urmă m-am oprit, hotărând că mi se pare cel mai potrivit loc unde va putea începe să învețe, fata mea. Dar tot aici mi s-a redeșteptat cu violență dorul de a face din nou teatru. Sigur, părea un vis nebunesc să-ți reeditezi o profesie artistică, în „surghiun". Dar nu am cedat acestui gând, ci altuia, care dura nestrămutat în amintirile mele... știi, pe vremea când eram studentă la Regie, tot asta îmi doream: un teatru. Atunci am ochit eu podul de la Casa de Cultură a studenților de pe Plevnei, și repetam mereu, în secret: Nu-mi doresc nimic altceva decât să am un POD...

V.D.C.: *Și l-ai avut... În Germania, tot podul vreunei „case" a fost salvarea ta?*

M.B.: La drept vorbind, cam așa ceva. Podul s-a transfigurat în chipul unei școli, respectiv al unor săli de clasă disponibile: mi s-au „dăruit", după multe alergături și... discursuri – la politicieni, la funcționari de toate felurile, la „brațele de muncă"... În fine, mi s-a dat voie să-mi fac teatrul meu – în cea mai autentică accepție a verbului a face; împreună cu câteva ajutoare (puține!), am demontat chiuvetele din fostul

MAGDA BORDEIANU

laborator de fizică, am reparat și vopsit pereții, lemnăria, am făcut scena, am cumpărat și montat lămpi, am cusut perdele pentru cortină... Paralel cu „construirea" teatrului MEU, am căutat candidați pentru școala de actorie, adică interpreți de personaje ale pieselor regizate de mine. S-au strâns vreo 40 de oameni, tineri, însă și mai puțin tineri; grupul a rămas cam același, din punct de vedere numeric. Dar actorii amatori din teatrul meu își încearcă norocul, în fiecare an, la actorie – în învățământul superior artistic din Germania și în alte țări din Europa sau chiar în America. Din fericire, nu rareori se întâmplă să reușească. Însăși fiica mea, Luise, a jucat aici la Mainz, cât era elevă, sub directa mea supraveghere, deși la școala aceasta, în afară de mine, am mai angajat și alți profesori... N-o să-ți ascund cât de fericită am fost când Luise a intrat la Facultatea de actorie din Frankfurt, unde erau foarte mulți concurenți... E bună, vorbind obiectiv, și ambițioasă... De doi ani a devenit studentă și la regie, tot în paralel mai și lucrează acolo, la Frankfurt, ca să-mi diminueze mie cheltuielile, dar și fiindcă îi place să muncească. Una-peste-alta, în 17 decembrie 1999, teatrul meu din Mainz a împlinit 14 ani, iar la Școala de măști s-au format deja opt promoții...

V.D.C.: *Despre școala de măști nu știu absolut nimic.*

M.B.: Școala de măști din Mainz este singura de acest fel, adică privată, care a căpătat recunoașterea statului german. Deci, dincolo de caracterul ei privat, statul acordă bursă elevilor, ceea ce constituie un mare avantaj pentru noi. În această școală se confecționează măști – din carton, cauciuc, piele etc. – bărbi și mustăți, frizate și nefrizate. Au acces la această viitoare profesie nu numai coafori, conform uneii prejudecăți deja infirmate, ci oricine demonstrează vocație și talent. La această școală predau 12 profesori; în afară de disciplinele practicate, elevii învață și dau examene la anatomie, istoria teatrului, istoria muzicii... Măștile, o dată finisate, intră în teatru ca recuzită, sunt folosite de actorii mei, care joacă în spectacole „cu mască", după scenarii scrise de mine. Trebuie să recunosc, sunt o... cumulardă: directoarea teatrului, regizor, profesor, secretară, contabilă, achizitoare, femeie de serviciu... Sâmbăta și duminica lucrez: n-am nici o zi liberă. Prea m-am luptat să-mi pot face meseria, să găsesc și aici, în Germania, soluția de a mă manifesta, prin ceea ce am învățat acolo, acasă, la școala de teatru românească. Bună școală am făcut acasă, altfel n-aș fi avut nici o șansă ca să realizez aici, atâta cât am realizat, mult–puțin, bine–rău, totuși, teatru, nu altceva...

V.D.C.: *Demersurile tale profesionale în Germania, ritmul, pasiunea înflăcărată seamănă atât de bine cu debutul tău de la București, încât totul pare doar o reeditare. Îți aduci aminte detaliile începutului?*

M.B.: Dacă-mi amintesc, parcă s-ar fi întâmplat acum cinci minute! Eram în anul doi la Regie și prietenul (nu iubitul!) meu Griguță Popa se temea că o să-l lase repetent. Băiatul ăsta, din familia dramaturgului Victor Ion Popa, părea încrezut și obraznic, deși nu era nici una, nici alta. Se lua la ceartă cu colegii, dar mai ales cu profesorii, fiindcă era complexat (din cauza descendenței, din cauza

fizicului poate prea puțin... fotogenic?). Deci, Griguță tremura de frică pentru viitorul lui de regizor și mă tot implora: „Haide, Măgduțo, să inventăm ceva, că ăștia nu mă lasă nicicum să intru în anul trei. Ajută-mă să le dau peste nas!" Era în perioada în care podul Casei de Cultură a Studenților devenise o adevărată obsesie pentru mine. Director era acolo un profesor de rusă, „tovarășul" Ion Jurconi, îi țin minte numele că era un om cumsecade. L-am pisat mereu să ne dea podul, că nu era acolo nimic decât niște hârțoage. Jurconi zicea că da, ni-l dă, însă amâna întruna, poate nu intenționat. În orice caz, eu am devenit la un moment dat foarte grăbită, probabil din cauza stăruinței lui Griguță, așa că am hotărât să trec la treabă. S-au găsit destui amatori care să ne ajute, așa că am dat dosarele din pod jos, din mână-n mână. Ni s-a părut, totuși, că ritmul e cam lent, cineva a dat fuga la cămine și a adus niște cearșafuri, în care am împachetat dosare, dar și operațiunea asta lua prea mult timp, așa că am început să aruncăm vrafurile de hârtii direct pe geamuri, jos, în stradă. Câte unul dintre noi mai citea cu voce tare nume, scrise pe foile zburătoare: Gheorghe Gheorghiu-Dej, Ana Pauker, Nicolae Ceaușescu... Râdeam scurt, eram prea grăbiți să ne dăm seama că spulberăm un fel de arhivă a Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist – UTC!!! Era în amurg, îi dădeam bice să nu ne prindă noaptea. Ne-a trezit din „beție" chiar „tovarășul" Jurconi, însoțit de câțiva indivizi – aveau niște fețe pe care scria sentința noastră! Au urmat audieri și declarații – scrise – succesive, intrase panica în noi, totuși s-a dovedit că nu aveam intenții subversive, că suntem doar niște aiuriți, așa că am primit podul și am înființat „Teatrul din Pod". Cu studenți de la actorie, dar și de la alte facultăți, chiar cu profil tehnic. Știi ce a urmat...

V.D.C.: *Într-o recentă cronică teatrală, publicată în „Mainter Zeitung", se spunea despre regizorul Magda Brandsdörfer că e preocupată, vădit, de îmbătrânire, cu suita de semnificații a acestei teme, ca atare. Neavizată fiind, n-am descifrat aluzia...*

M.B.: Probabil că este o cronică la spectacolul cu piesa *Rosa și Celeste* de Marco Baliani. Cele două personaje ale piesei sunt două bătrâne, interpretate de două tinere actrițe ale teatrului nostru din Mainz. Că mă preocupă problematica bătrâneții? Cred că da, în orice caz, în munca mea de regizor vârstele nu au doar un înțeles biologic. Uite, să-ți mai dau un exemplu: piesa *Mica vrăjitoare* de Otfried Preusler – tot o premieră recentă – este interpretată de copii între 7 și 12 ani. În esență este vorba despre un joc de măști în care copiii sunt, alternativ, și oameni mari, chiar oameni bătrâni. Altă dată bătrânii trec în tabăra copiilor... E simplu, nu?

V.D.C.: *Din câte îmi aduc aminte, piesele pentru copii te atrăgeau și înainte de a pleca din țară. N-ai făcut regie și la teatrul „Ion Creangă" din București?*

M.B.: Ba da, însă cu o finalitate care îmi biciuie și acum memoria. Am pus în scenă *Unde fugim de-acasă?* de Marin Sorescu. La așa-numita vizionare (cu momentele de groază ale autorilor, actorilor și regizorilor)

mi s-a cerut, în primul rând, să schimb titlul spectacolului, al piesei, de fapt. Am refuzat categoric. L-au consultat și pe Marin Sorescu, dar el a spus că este de acord cu mine. Spectacolul nu s-a mai jucat, „Comisia de vizionare" considerând că un astfel de titlu pe marile afișe din București n-ar face altceva decât să instige la... părăsirea țării. *Unde fugim de-acasă*, ce amintire minunată și dureroasă!

V.D.C.: *Plecând în Germania ai reușit să înțelegi ce înseamnă „teatru fără frontiere"? Care au fost și sunt aici, satisfacțiile tale profesionale?*

M.B.: Fără frontiere... da, teatrul este un asemenea limbaj, iar germanii rezonează perfect la orice formă a artei, se zice că au chiar un ascendent asupra altor nații, în materie de tehnică și de muzică, de literatură... „Teatrul meu" și-a făcut repede prieteni, am un public statornic, devotat, pentru care merită să-ți dai osteneala. Avem în fiecare an două–trei premiere, care nu sunt „judecate" doar în presă, de specialiști în arta dramatică. Am avut mai demult o idee, care acum s-a transformat într-o practică aproape curentă: la sfârșitul spectacolelor, mai ales când este vorba despre o premieră, mulți spectatori rămân în sală ca să comenteze ceea ce au văzut pe scenă. Nu se emit judecăți de valoare, nimeni nu are această pretenție, dar publicul acestui teatru se simte părtaș la construirea spectacolelor, își clarifică apartenența afectivă față de actul artistic, intră, practic, în diferite roluri, ca să zic așa. Nu de puține ori, observațiile emise constituie adevărate sugestii pentru mine ca regizor, mă ajută efectiv la elaborarea filosofiei repertoriului. Pentru orașul Mainz, dar și pentru alte orașe din Germania, teatrul pe care-l conduc este o adevărată pepinieră de actori și de regizori, după cum la școala de măști se pregătesc, an după an, promoții de specialiști într-o meserie mai rară și, tocmai de aceea, foarte căutată. Suntem aplaudați, așadar, la propriu și la figurat – prin mijloacele media, în acest din urmă caz.

V.D.C.: *Toate datele confirmă că te-ai integrat perfect în atmosfera țării tale adoptive, că ești unul dintre cazurile fericite ale celor „realizați" în condițiile exilului.*

M.B.: Ei bine, nu voi nega că am avut unele bucurii în această meserie pe care n-o onorez, totuși, așa cum aș fi putut s-o fac în țara mea. Aici fac ce pot, dar sunt oarecum consolată... prin comparație cu acei compatrioți care au fost obligați să se reprofileze. Îți mărturisesc, totuși, că în ciuda oricăror satisfacții pe care le-am avut în Germania, nici măcar o clipă nu m-am gândit că voi rămâne aici pentru totdeauna. ACASĂ a rămas și trăiește în inima mea, în fiecare clipă. Mi-e atât de dor de-o mulțime de oameni, de teatre, de străzi, de Cișmigiu, de-tot-de-tot, mi-e atât de dor încât sunt pur și simplu bolnavă. Mă întâlnesc uneori cu români din țară, care-m spun că oamenii din România s-au schimbat, că voi fi dezamăgită. Poate, dar eu tot mai sper să regăsesc acele urme de tandrețe și de omenie, pe care numai românul le are.

Viorica D. Ciorbaziu

Veşti bune şi foarte bune

Să nu uităm... părinţii

În graba noastră spre un undeva anume, spre Europa sau mai departe, spre lumea largă, uităm tot mai des că-n paşaport, alături de propria noastră imagine instantanee, sunt inscripţionate numele celor care ne-au precedat – părinţii. Le datorăm *că suntem*. Şi *ce suntem*.

Ei sunt o parte din identitatea noastră, adesea cea mai importantă.

Precipitaţi, suficienţi şi plini de noi înşine, uităm acest amănunt. Pornim la drum convinşi că lumea începe cu noi, în bagajul nostru de suflet nu mai găsim loc pentru zâmbetul lor decolorat de vreme. Uităm cu bună ştiinţă, într-un colţ, nu numai amintirea lor, dar şi tot ceea ce au adunat în timp, cu trudă, pentru noi. Ceea ce au ştiut şi au făcut nu ne mai este, pasămite, de nici un folos, ne încurcă. Ştim noi mai bine...

Şi astfel, nici nu băgăm de seamă că tocmai ne-am pierdut identitatea.

Este bine ca uneori, cineva, oricine, să ne atragă atenţia, din vreme-n vreme, asupra acestui lucru.

Din gândul acestei nevoi am iniţiat, cu aproape doi ani în urmă, *Programul RESTITUIRI*, la Teatrul Naţional Timişoara. Îl susţin integral, pe mai multe proiecte:

– *Istoria Teatrului Naţional din Timişoara* începând din anul 1970, când s-a primit titulatura de *naţional*. Este în curs de redactare, urmând a fi finalizată la sfârşitul acestui an calendaristic.

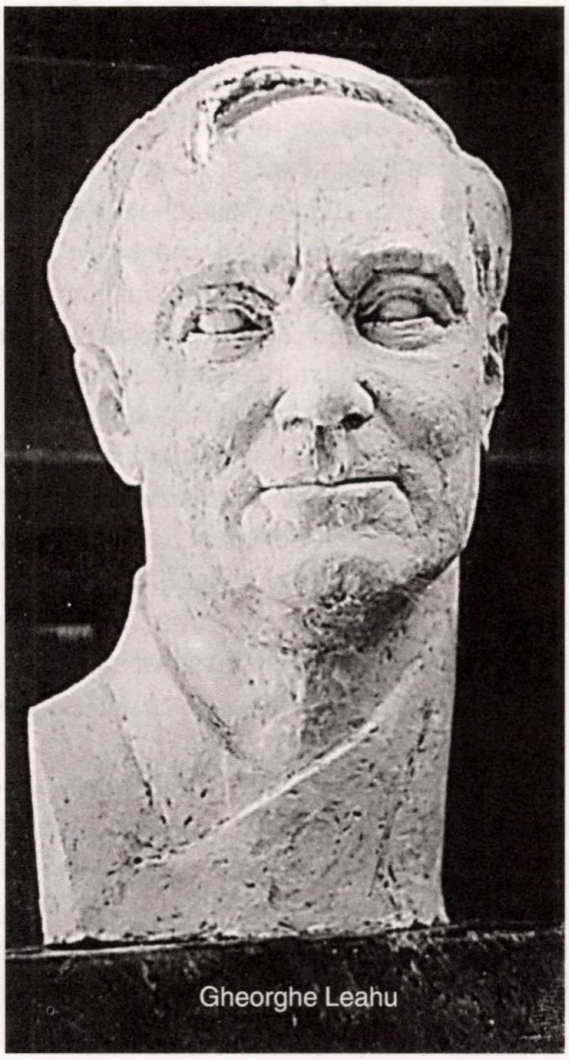
– *Caietele Teatrului Naţional Timişoara* – îşi propun să scoată din negura timpului teatral imaginea unor predecesori ai momentului actual, personalităţi artistice – actori, regizori, scenografi etc. – care au marcat istoria acestei instituţii. Ei sunt coloanele pe care este, încă, aşezată clipa lui prezentă, şi, poate, cea care va urma.

Au apărut deja: un *Caiet* în limba engleză dedicat istoriei teatrului, modului său de integrare în spaţiul cultural timişorean, un fel de „carte de vizită" a teatrului; *Caietul Vladimir Jurăscu;* şi se află în tipografie *Caietul*, mult mai amplu decât celelalte, dedicat artistului emerit *Gheorghe Leahu*, fondatorul şi primul director al Teatrului Naţional Timişoara. Va urma cel dedicat întemeietorilor Teatrului, în anul 1945.

În cadrul aceluiaşi program *RESTITUIRI*, la deschiderea actualei stagiuni, cea de-a 54-a a Teatrului Naţional Timişoara, a fost dezvelit, în holul de la intrarea în teatru, bustul artistului emerit Gheorghe Leahu, director al acestui teatru din 1954 până în 1973, perioadă care a fost una dintre cele mai înfloritoare, dacă nu chiar cea mai bună din istoria lui.

Bustul, în bronz, este opera sculptorului timişorean Aurel Gheorghe Ardeleanu, care are în lucru şi bustul actorului *Ştefan Iordănescu*, artist emerit.

Mariana Voicu



Gheorghe Leahu

Încă un teatru

Printr-un text vibrând de emoție, ni se anunță că mai avem un TEATRU. A apărut nu dintr-o decizie guvernamentală, ministerială sau de la alt nivel de sus, ci pentru că niște oameni, cu drag de artă, au simțit nevoia acestei îndrăzneli. O fi utopie, nu o fi, speranța lor de a hrăni cu spectacole publicul din Tulcea (acolo se întâmplă evenimentul) este admirabilă și dovedește că nici vremurile de restriște în cultură și țară nu împiedică națiunea aceasta ciudată, care suntem cu toții, să-și mai împlinească, prin propriul efort, visurile. Așadar, la Tulcea, pe 10 decembrie 1999 s-a înființat Teatrul profesionist (spune știrea) „Urmuz", în cadrul Centrului Artistic Județean, condus de Ștefan Coman.

Spectacolul de debut al Teatrului „Urmuz" este cu textul lui Teodor Mazilu *Proștii sub clar de lună,* iar punerea lui în scenă se datorează lui Ion Dore, care are în trupă un grup de tineri actori, absolvenți ai facultăților de profil. Rămâne să se mai facă dovada calității, dar și a tenacității de a duce mai departe ceea ce au început.

F.I.

Naționalul din Craiova la 150 de ani

Anul 2000 va lăsa în Casa Thaliei amprenta unui eveniment aniversar – 150 de ani de la înființarea Teatrului din Craiova, a cărui deschidere a avut loc la 29 iunie 1850 prin reprezentarea comediilor *Duelurile* de Costache Caragiale și *Piatra din casă* de Vasile Alecsandri. Întemeietorii primei trupe a Teatrului Băniei au fost Costache Mihăileanu și Costache Caragiale.

Întru marcarea acestui an special ce copertează, deci, o istorie teatrală de un secol și jumătate, conducerea de astăzi a Naționalului din Craiova a gândit programarea unui șir de manifestări care se vor derula începând cu luna ianuarie și până în iunie, toate fiind subordonate semnului aniversar. Primul grupaj de acțiuni culturale se referă la *Zilele Mihai Eminescu* (15 și 16 ianuarie), când se împlinesc 150 de ani de la nașterea marelui poet. Va urma, la 30–31 ianuarie, cea de-a XXI-a ediție a *Zilelor Caragiale.* În 28 și 29 februarie vor fi organizate *Zilele Marin Sorescu*, iar în perioada 23–30 aprilie va avea loc ediția a III-a a *Festivalului Internațional Shakespeare.*

În afară de aceste festivaluri, care au loc în orașul din Bănie o dată la doi ani, Teatrul Național din Craiova și-a propus un proiect ce ar putea marca cele două milenii de creștinism. Este vorba despre spectacolul *Perpetua și Felicitas*, scenariul (bazat pe texte ale creștinismului timpuriu) și regia aparținând lui Tudor Chirilă. Premiera cu acest spectacol ar putea avea loc în Italia. Realizatorii își doresc ca proiectul, oarecum singular, să intereseze lumea teatrală românească și să reprezinte chiar un eveniment al teatrului european.

De asemenea, timp de 7–10 zile se vor aduce la Craiova cele mai bune spectacole realizate în spațiul românesc, dar și la teatre din Franța și Finlanda, înfrățite cu Municipiul Craiova.

În atenția conducerii Naționalului sunt și alte producții pe texte de autori clasici și contemporani – Shakespeare, Dante Alighieri, D.R. Popescu, I.D. Sârbu, care urmează a fi aduse la rampă, purtându-se discuții cu regizorii Alexander Hausvater (pentru *Divina Comedie*) și Tompa Gábor (pentru *Regele Lear II*).

În anul 2000 teatrul are programate și turnee în străinătate – la Ierusalim, Helsinki, Hamburg, precum și în Norvegia.

Maria Sârbu

SPECTACOLE

Ileana BERLOGEA

Ioana–Oana!

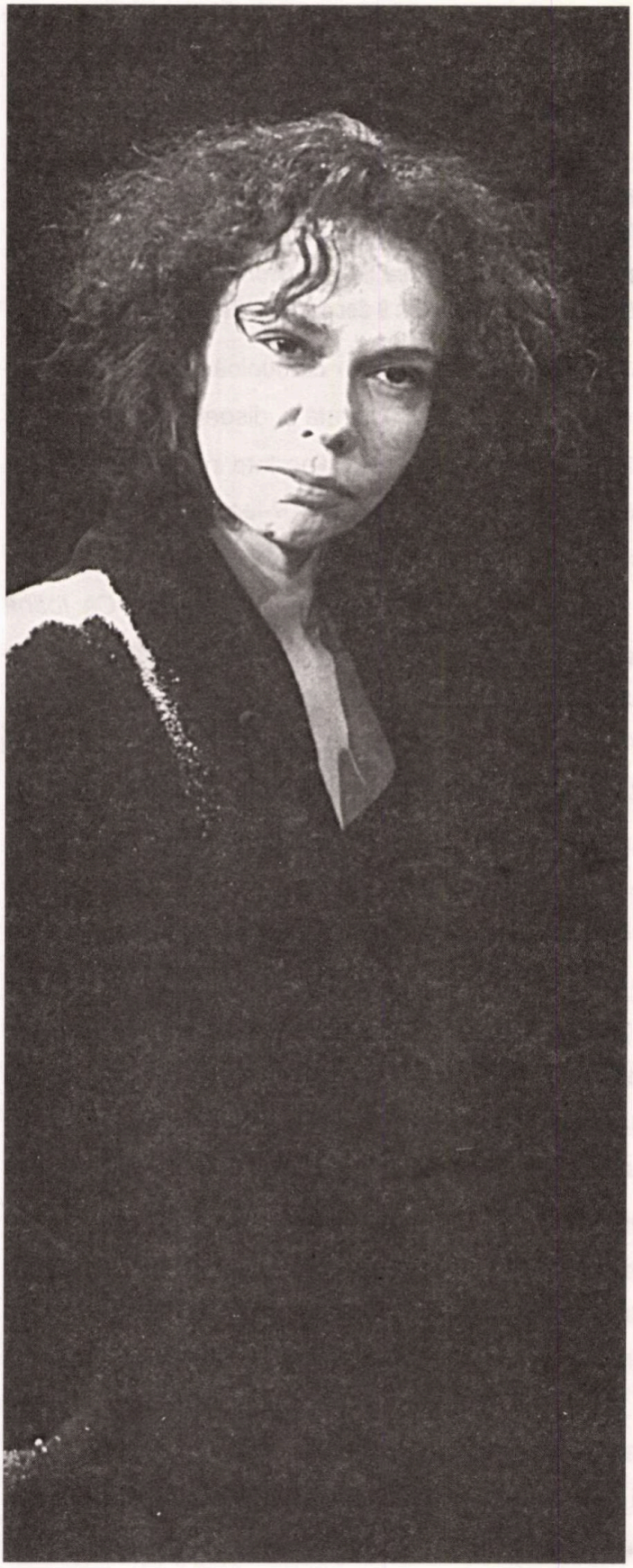
SMART şi Teatrul Naţional din Bucureşti – *Ioana d'Arc. Pagini de dosar.* Scenariu de Mihai Măniuţiu după actele originale ale procesului Ioanei d'Arc. Regia: Mihai Măniuţiu. Coregrafia: Sylvain Ground. Costume: Janine. Scenografia: Iulana Vîslan. Cu: Oana Pellea, Sylvain Ground, Vlad Ivanov, Marius Gâlea, Gabriel Spahiu. Data premierei: 9 decembrie 1999.

După ce memoria oamenilor a uitat-o pe *Fecioara din Orléans*, exploziv, cu poezie avântată, ea a fost redată lumii prin intermediul scenei de Schiller. I-a urmat la, începutul veacului XX, paradoxalul George Bernard Shaw cu *Sfânta Ioana* şi, după al doilea război mondial, Jean Anouilh cu propunerea din *Ciocârlia* de a nu-i păstra imaginea finală, arzând pe rug, ci în plină glorie, alături de regele încoronat de ea la Reims. Şi acum Mihai Măniuţiu ne trezeşte atenţia cu o nouă variantă, inspirată chiar din actele originale ale procesului ei. Nu cuvinte inventate, nu întâmplări imaginate, ci realitatea aşa cum a fost ea, crudă, aspră – cu închisoarea, condamnarea şi arderea *Ioanei* pe rug.

Văzând afişul, chiar citind programul m-am aşteptat la o reconstituire, eventual o formă personală de „teatru-documentar", dar nu este deloc aşa! În Sala Atelier a Naţionalului bucureştean, în faţa amfiteatrului se deschide un spaţiu gol, mărginit în fundal de un circular (scenografia: Iuliana Vîslan; costume: Janine; şi cu un bogat şi rafinat joc de lumini), se formează rapid cele mai ciudate şi surprinzătoare locuri de joc: catedrala, sala de judecată, în timp ce spoturi puternice o urmăresc pe *Ioana*, dar şi pe *Îngerul negru* sau cu cămaşa albă, interpretat cu mişcări rapide, energice, învăluitoare, protectoare de către dansatorul şi coregraful francez Sylvain Ground. În locul unei reconstituiri ni se propune un original şi incitant spectacol de teatru-dans. În această ecuaţie intră în primul rând, convingător şi emoţionant, Oana Pellea, cu o mare forţă de dedublare. Ea este o actriţă ce o interpretează pe *Ioana d'Arc*, în prima ipostază, comentându-i sau comunicându-ne starea de derută şi disperare a unei epoci fără libertate, nu numai a veacului al XV-lea în Franţa, ci şi a noastră, poate mai mult a noastră decât cea din trecut. Că *Ioana* este plină de credinţă în „vocile" ei, în misiunea ei, cu încăpăţânată rezistenţă în faţa judecătorilor, demonilor, vrăjitoarelor, împotriva tuturor celor ce o acuză şi o torturează.

Dialogurile de la interogatorii sau de la tribunalul fără milă ce o pot duce la moarte sunt auzite de noi şi de ea, rostite de sus, parcă venind din înălţimi, din cer sau de la un amvon inaccesibil, aşezat în spatele nostru sau spuse chiar de *Ioana*, mai exact de Oana-actriţa, devenită peste o clipă eroina *cea puternică*.

Judecătorii-demoni, *îngeri*-prieteni sau duşmani, îmbrăcaţi în roşu, invocând Infernul; în alb, precum îngerii, o înconjoară pe



Ioana, chinuind-o, așezând peste ea mantia cu lanțuri și zgomot de cătușe, repezindu-se asupră-i sau apropiindu-se cu aer protector, cu expresive mișcări de balerini, sunt realizați de Marius Gâlea și Gabriel Spahiu, atât de exact, încât nu-ți dai seama că sunt actori și nu dansatori. Coregrafia aceluiași Sylvain Ground, dublat ca interpret de Vlad Ivanov, este la fel de încărcată de tensiune precum este întreg spectacolul cu luminile lui în continuă transformare și sunetele obsedante, acompaniind mișcările energice, intempestive sau dansurile chinuite ale *Ioanei*.

Finalul (arderea pe rug) este realizat cu un impact copleșitor, Oana–*Ioana* începe să se înfășoare într-o imensă pânză, un fel de giulgiu, acțiune terminată de către *Înger*, mai atent ca oricând la *Ioana,* după care se aprinde un foc înaintea ei. O mumie albă, nemișcată înaintea unor flăcări, în timp ce se aude un cutremurător dangăt de clopot. Concentrat, scurt, cu puțin peste un ceas, spectacolul – dens, puternic, actual, tulburător – este pus sub semnul unei alese noblețe, cu incifrări ce nu-i îngăduie spectatorului obișnuit decodificări ușoare.

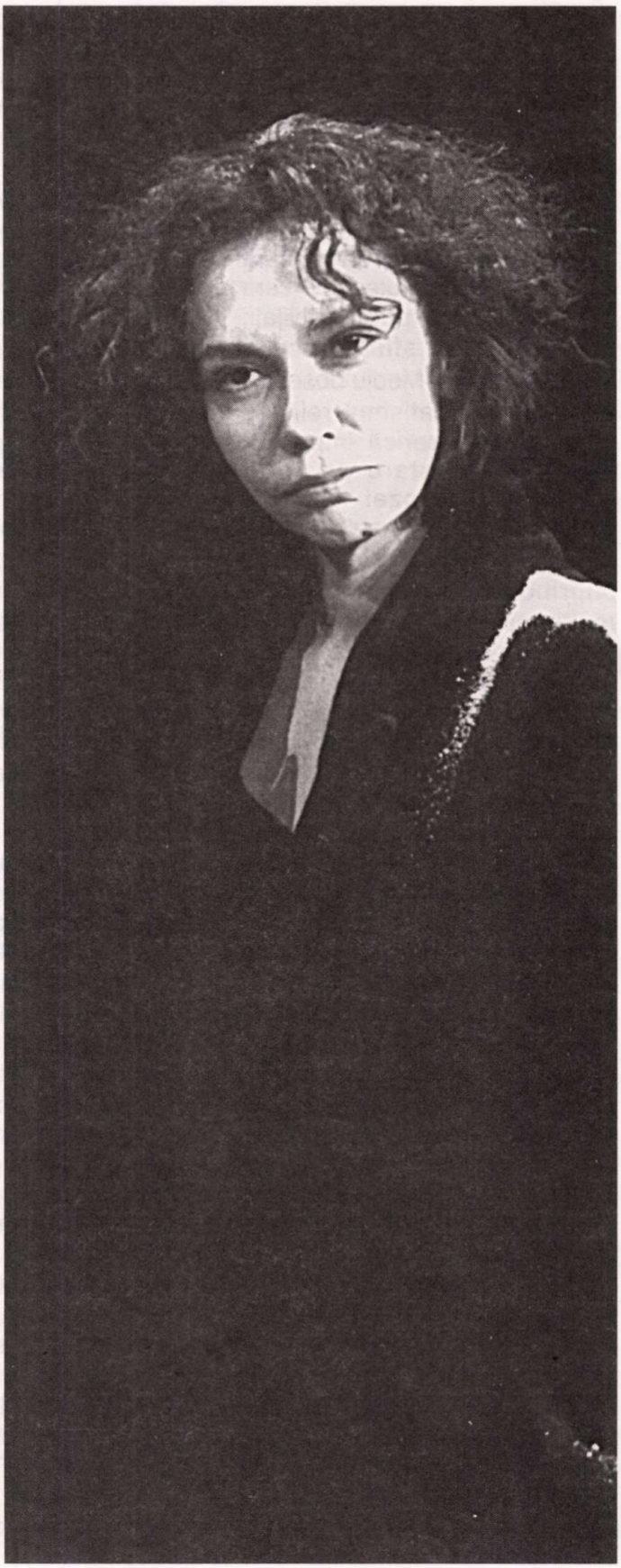
Chiar dacă, în timpul procesului, *Ioana* își spune numele, locul nașterii și cum îi cheamă pe părinții ei, nu este suficient pentru a ști cine este această sfântă și ce înseamnă ea pentru omenire, dacă nu ai informații prealabile. Spectacolul este elitist, dar de bună calitate, un spectacol de teatru-dans frumos și aspru, ca un avertisment sau un *memento* al suferințelor din lume și al marilor sacrificii.

Anna HALASZ

Un eseu scenic foarte important

Spectacolul *Ioana d'Arc. Pagini de dosar* a fost visat și desăvârșit de Mihai Măniuțiu, ca un regal pentru Oana Pellea, fără ambalajul strălucitor al unei eventuale scenografii și fără tirania textului literar, preferând expresivitatea totală a ființei actorului. Personalitatea Oanei Pellea reprezintă atâta bogăție umană, încât visul regizorului se împlinește. Ea trăiește total și ca pe o explozie destinul *Ioanei*. Întâlnim o viziune ieșită din comun a eroinei, mândre, splendide, viguroase, țăranca ideală, ca și Vitoria Lipan, dar totodată chinuită în carceră de întuneric, de frig, de jeg – jegul fizic și spiritual al Evului Mediu – de singurătate, de amenințări – fără text, vorbind doar cu mișcări și gemete reținute, dar dureros de fin nuanțate. Spectacolul total, cu cei doi diavoli – judecători de instrucție, în fustele lor roșii, cu dansul Infernului în jurul *Ioanei*, care dizolvă întunericul, este plin de expresivitate, lăsându-te să te gândești, să interpretezi cele văzute în contextul cunoștințelor tale despre temă și epocă – dar filele de dosar sunt prea puține: mai mult întrebările anchetei și argumentarea verdictului, și mai puțin confesiunea subiectivă a *Ioanei*.

Mă întreb, însă, în ce măsură înțelege publicul tânăr de astăzi subtextul acelor declarații, argumente și absurdități medievale, public care n-a avut parte în școală de introducerea în cultura religioasă, ca să poată ajunge de la text la subtext? Chemarea și martiriul *Ioanei d'Arc* nu-s ca scoaterea sfintelor moaște într-o zi anume a anului. Ea este sfânta națională a francezilor, reprezentând totodată pentru orice alt popor ideea libertății și a patriei, ideea demnității celor învinși, mult mai mulți și mai nobili în istoria Europei, decât învingătorii. Și de aici vom ajunge prin intermediul spectacolului, la ideea de o actualitate și importanță înfiorătoare, care parcă se naște sub ochii noștri, văzând-o și ascultând-o pe Oana Pellea, referindu-se în proces, a suta oară, la vocile sfinților auzite de ea, și nu la vocile anchetatorilor săi.



Cum a fost Evul Mediu în care *Ioana*, păstorița era chemată de niște sfinții, să salveze patria? Și în general – cum stăm azi cu sfinții? Personal, cu educația mea pozitivistă, privesc cu scepticism și mai mult decât îndoială ridicarea unor muritori în tagma zeității, și nu pentru că nu sunt creștină: creștinii protestanți, care nici cantitativ nu pot fi neglijați, resping cultul sfinților ca o idolatrie. În Evul Mediu obsesiile ignoranței, fanatismul religios inoculat de Biserică împingea oamenii la o stare de spirit apropiată nevrozei – să ne gândim doar la „dansul sfântului Vit", un tremurici colectiv care cuprindea din când în când mulțimea credincioșilor. Este posibil, ca și în afara *Ioanei* să fi fost, zeci, sute, sau chiar mii de oameni cu vedenii cerești. Dar rar au fost acelea atât de puternice, ca să se impună precum cele ale *Ioanei* – și mai ales, este foarte posibil ca Biserica să fi controlat până și aceste Viziuni în transă, și să dispună ea: care din ele se admit, și care nu.

Parcă cunoaștem acest fel de control al gândirii celor ce îndrăznesc în alt context al timpului, și a gândirii, de data asta, nu mitică, ci logică și liberă.

Ioana d'Arc a fost prima persoană care a dezvăluit în public, într-un tribunal, prăpastia de netrecut, conflictul de neîmpăcat între idee și instituția care o reprezintă.

Desigur, experiența dureroasă a maselor de credincioși mai mult sau mai puțin cuminți era străveche: de la marea schismă încoace (1056), pe linia de demarcație între imperiul creștinismului răsăritean și cel apusean se duceau războaie sângeroase, pentru acapararea unor teritorii din domeniul celuilalt, și bosniacii trăind tocmai pe linia de demarcație, n-aveau parte decât de represalii din partea amândurora. De aceea a dăinuit la ei cel mai mult așa-numita erezie bogumilă, care păstrase din religia lor pre-creștină egalitatea în însemnătate și putere a binelui a răului, așa, cum era și în viață, și aspirau la un Isus Christos fără Vatican și fără Patriarhia de la Bizanț. Păcat de neiertat! Când veneau trupele din oricare parte, cei scăpați de ucigași se refugiau în munți. Ideile lor au ajuns prin căi tainice, prin intermediul marinarilor genovezi, până în Languedocul supercivilizat în acea vreme, unde crezul muntenilor aprigi s-a transformat într-un liberalism senin și tolerant, apropiat de laicizare – care la rândul său a fost tot atât de crunt pedepsit, ca și dorința de evadare a muntenilor balcanici.

Există suferință, existau răbufniri mitice de gândire, existau patimi dezlănțuite. Esența filosofică a situației a surprins-o și a exprimat-o, prin poziția sa neclintită, păstorița de la Domremy: imperiul lui Dumnezeu nu este pe pământ, nu este în Biserica atotputernică, ci numai în propriul ei suflet. Și pentru descoperirea acestui adevăr merită să mori cu capul sus. Pentru că, oricum, tot ai muri. Merită să mori pentru pantalonii pe care-i porți, să te feresti de cei care te-ar silui. Era o cutumă a vremii: legea interzicând executarea fecioarelor, călăul le siluia înainte, să se conformeze legii. Păstorița cea de 19 ani, neștiutoare de carte, a descoperit legea tuturor revoluțiilor, care în timpul celei Mari, Franceze, a fost formulată așa: revoluția își mănâncă propriii copii, iar peste 120 de ani nu se teoretiza – se practica doar, prin milioane de morți și prin prieteni de o viață care se executau reciproc. Ideea devine forță materială, dacă pătrunde în mase, spunea Lenin. Forța în mase se numea CEKA, GPU, KGB, Securitate etc. Și ideea nu mai trăia decât în sufletele disperate ale disidenților persecutați, ca și Arhanghelul Mihail și cele două sfinte din sufletul *Ioanei d'Arc*.

Desfășurarea acestei panorame tragice a declanșat-o pentru mine îndărătnicia Oanei Pellea care repeta aceleași puține cuvinte din „dosar", tot mai sigură de sine, tot mai răzvrătită, tot mai convinsă de urmările implacabile ale refuzului ei de a accepta Biserica în locul lui Dumnezeu. Dacă ai cunoștințele istoriei vechi și experiența celei noi, spectacolul lui Mihai Măniuțiu îți ridică zăgazurile introspecției și ale judecății obiective. Dar cei de 20 și ceva de ani, cărora de fapt s-ar adresa acest spectacol-manifest, văd trecutul apropiat tot atât de mitic și, poate, grotesc, cum pot vedea Evul Mediu, cu care, de asemenea, nu i-a familiarizat învățământul. Și astfel, regalul indiscutabil al marii actrițe, jucată în Sala Atelier a Naționalului, nici măcar totdeauna plin, rămâne cumva la conspirativitatea intimă a diplomației secrete – pe când viața, lupta, triumful și calvarul *Ioanei d'Arc*, până la rug, se petrecuseră în largă publicitate. Măreția temei și măreția Oanei Pellea ar avea locul necesar în Sala Mare a Naționalului. O actriță ca ea, ar merita – după acest eseu scenic foarte important, după această *Ioană* nouă și unică, născută din sinea ei – atât textul lui Anouilh, cât și cel al lui G.B. Shaw.

Cel din urmă mai ales.

Ion CAZABAN

O dramă înspăimântătoare ca viața

Teatrul Mic din București – *Sonata fantomelor* de August Strindberg. Traducerea: Valeriu Munteanu. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Producția muzicală: Arts & Sciences Atelier, Wuppertal/Germania, © 1999 Mircea Florian. Coregrafia: Mălina Andrei. Cu: Mitică Popescu, Cristian Iacob, Marius M. Ionescu, Rodica Negrea, Oana Albu, Ion Lupu, Avram Birău, Simona Mihăescu, Papil Panduru, Coca Bloos, Irina Movilă, Petre Moraru, Julieta Ghiga Szönyi, Radu Amzulescu, Gheorghe Visu, Monica Mihăescu, Domnița Constantiniu, Liliana Pană, Mihaela Rădescu, Mihaela Măcelaru, Viorica Bahnaru, Nicolae Praida, Mihai Răducu. Data premierei: 14 octombrie 1999.

Când se vor scrie, în sfârșit, cărțile meritate de regizorii noștri cu o îndelungată și decisivă activitate creatoare, din monografia consacrată Cătălinei Buzoianu nu va putea lipsi un capitol de analiză a modului cum au fost înțelese și montate piesele lui Strindberg (un alt capitol va trebui să definească importanța lui Pirandello în teatrografia sa). Dramele lui Strindberg – *Domnișoara Iulia*, *Pelicanul* în două versiuni scenice, *Visul* și acum, *Sonata fantomelor* – vor marca de la începuturi până în prezent opțiunile evoluției regizorale, indicând un interes divers manifestat pentru ipostazele stilistice, dar mai ales pentru orizontul mental și existențial al expresionismului nordic, cu determinantele sale profunde, durabile, „peste mode și timp".

Piesă concepută de Strindberg în seria „Kammerspiel", *Sonata fantomelor* își află un spațiu adecvat de reprezentare la Teatrul Mic (mai adecvat decât *Pelicanul*, din anii trecuți, la „Dalles"). Dincolo de argumentele de gust momentan și preferințele estetice ale dramaturgului suedez (atras, atunci, de căutările lui Max Reinhardt), observăm, astăzi, că spectacolul „de cameră" dorit îi permitea efectele unei maxime proximități cu lumea pieselor sale, un alt contact cu imaginea lor scenică, o nouă „vizibilitate". Iar în *Sonata fantomelor*, ceea ce se vede și ceea ce nu se vede sunt preocupări aflate concret în textura subiectului dramatic. În „Kammerspiel"-ul strindbergian, apropierea de actul scenic are o inevitabilă consecință emoțională, sentimentele comunicate de interpreți își sporesc șocul, nu tocmai plăcut pentru publicul vremii, obișnuit să urmărească de la altă distanță, deci să resimtă altfel, mai „asigurat", mai contemplativ, desfășurarea spectacolului. *Sonata fantomelor* aducea – pe scena apropiată până la un contact greu suportabil – o lume de coșmar, o existență făcută din minciună și păcate acoperite. De foarte aproape, publicul aude cuvintele *Mumiei*: „Ne leagă crimele noastre". Pe scenă, morții vii și vii morți se amestecă într-o viziune sumbră, exacerbată, excesiv subiectivă, proprie expresionismului. Eseista franceză Monique Borie vorbea despre „spațiul-lizieră între trupul viu și fantomă, între insula vieții și insula morții" – lizieră bătută de vântul nebuniei. O nebunie a orgoliilor, obsesiilor, remușcărilor, spaimelor...

În opinia lui Strindberg, drama sa este „la fel de înspăimântătoare ca viața atunci când vălurile cad de pe ochi și privești realitatea în sine". Teatrul intim strindbergian înseamnă relevarea dezastrului uman de lângă tine. Regizoarea Cătălina Buzoianu nu accentuează mai mult decât e necesar tonalitatea sumbră, angoasele dramei, nici nu forțează „actualizări" tentante, probabil, pentru alții (*Criminalii printre noi* sau *Fantomele printre noi* ar fi fost, în acest caz, subtitlul spectacolului). Procedeele regizorale nu sunt decât stimuli de sensibilizare a publicului de azi. Dincolo de factura anunțată de „operă crossover", spectacolul poate fi urmărit ca o probă de vizualizare simbolică, dependentă de însăși substanța acestei drame în care a vedea se dovedește o calitate semnificativă. Spectacolul evoluează, în fond și în fapt, de la apariții incerte, nelămurite, de la ceea ce nu văd toți, la dezvăluiri violente, hotărâtoare. Concluzia lui Strindberg este că nimeni nu-i cum pare a fi (spre deosebire de pirandellianul „este cum vi se pare"). Dramaturgul se pronunță pentru un teatru de dezvăluire (amintindu-ne importanța dată „ruperii vălurilor" și „vedeniilor" de regizorul Ion Sava, pentru care expresionismul n-a fost doar un curént trecător).

Spectacolul Cătălinei Buzoianu nu omite ceea ce, în piesă, aparține expresionismului, apelând uneori la procedeele sale scenice, totodată însă utilizează deconstrucția analitică și dilatarea ludică a momentelor sau, mai cu seamă, deriziunea (imaginile caricate, rezonanțele ironice, grotescul relațiilor), predilecte în teatrul postmodern. Ceea ce ar

constitui „opera crossover" – songurile și corurile pe ritmuri de rap și hip-hop, evoluțiile cântate, scandate, mișcate dansat – „sparg" spectacolul mai curând în această direcție postmodernă, chiar dacă trimit la soluții brechtiene.

Justificată dramatic, ca de obicei, a fost scenografia de culori semnificative și lumini variabil tensionate, de oglindiri și transparențe, judicios gândite de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Cele șase module interioare au, de la început, un aer distinct, de vitrine suspect macabre, iar atunci când se mișcă, sugerează sertarele unei morgi (*Studentul*: „acest pământ seamănă cu o casă de nebuni, cu o închisoare, cu o morgă").

Regia pregătește mersul dramei, semnalează fără să anticipeze deslușit, comentează prin elemente vizuale atent alese, printr-un joc deseori contrapunctic de imagini stranii sau grotești. O distribuție, întru totul acordată intențiilor regizorale, interpretează acest spectacol unde păcătoșii moralizatori, criminalii acuzatori, stăpânii și servitorii, bogații și cerșetorii alcătuiesc o lume a duplicității și abjecției, din care, totuși, de detașează – până la dovada contrară – cei doi tineri (*Studentul* și *Domnișoara*). Vom remarca pe Mitică Popescu, Cristian Iacob, Rodica Negrea, Papil Panduru, Coca Bloos, Irina Movilă, Radu Amzulescu, Gheorghe Visu, dar, cum se știe prea bine, teatrul este o realizare de ansamblu, cu contribuția necesară a tuturor celor pe care nu avem loc să-i consemnăm.

Pentru drama lui Strindberg, reușita interpretativă constă în a releva stereotipiile imposturii, formele mortificate, în a sesiza stereotipul relevant și a utiliza jocul lax al aparențelor, măștilor, înfățișărilor multiple, contrazise apoi. S-a optat pentru o interpretare ironică deseori, evident clovnescă uneori, care stăpânește schimbările de ritm și tonalitate, când se impun, trecând la altă mișcare, ordonată coregrafic în momentele de song adresat direct sălii. Rezultă un frecvent contrast între aparentul divertisment actoricesc și sensul tragic al imaginilor scenice, o anumită „distanțare", însă din perspectivă postmodernă.

Maurice Gravier, unul dintre cunoscuții exegeți ai lui Strindberg, considera că piesele acestuia inaugurează „un teatru scrâșnit și dezarticulat care ne face să descoperim, în iluminări subite, profunzimi abisale". Mai puțin „abisal" în teatralitatea postmodernă, spectacolul Cătălinei Buzoianu preferă să fie până la urmă, o meditație lucidă asupra condiției umane.

Irina Movilă
și
Cristian Iacob

Ștefan OPREA

Despre violență, cu dragoste!

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Traducerea: Ioan Holban. Regia și adaptarea scenică: Alexander Hausvater. Decoruri: Axenti Marfa. Costume: Rodica Arghir. Muzica originală live: trupa rock „Destine". Muzica înregistrată: Romeo Cosma. Coregrafia: Dana Coșeru. Lupte scenice: Al. Călugărița. Maestru de lumini: Aurel Anton. Maestru de sunet: Adrian Danifeld. Cu: Constantin Pușcașu, Vitalie Bichir (*Roberto Zucco*), Doina Deleanu, Emil Coșeru, Petronela Grigorescu, Tatiana Ionesi, Anne-Marie Chertic, Ada Gârțoman-Suhar, Adrian Păduraru, Doru Aftanasiu, Antonela Cornici, Monia Pricopi, Nicolae Ionescu, Oana Sandu. Data premierei: 23 octombrie 1999.

După succesul de acum doi ani cu *Teibele și demonul ei*, Teatrul Național din Iași colaborează din nou cu regizorul Alexander Hausvater la cea dintâi premieră a stagiunii 1999–2000: *Roberto Zucco*.

Dramaturgul Bernard-Marie Koltès e cvasinecunoscut pentru noi. Regizorul ni-l prezintă ca pe un adept al drogului și al violenței, înrudit deci cu personajul său – personaj preluat din realități pe care le-a cunoscut și de care a fost fascinat. Textul nu are valoare literară; e o sumă de locuri comune – întâmplări întunecate din viața marilor orașe moderne, cu criminali în serie și cu o populație pe cât de anonimă, pe atât de vinovată în lașitatea, indiferența și curiozitatea ei față de evenimentele-șoc. Un text de teatru tehnic, deci, care îi îngăduie regizorului o adaptare scenică liberă și prin care își concretizează în imagine artistică ideile despre lumea contemporană. Violența, disponibilitatea pentru crimă se află în fiecare din noi, afirmă net Hausvater prin felul cum poartă în scenă personajul-mulțime, pe care-l consideră personaj principal al spectacolului. *Roberto Zucco* e doar exponentul acestei mase: ea l-a născut, ea îi creează condiții de acțiune, ea îl incită. Deși nu-i decât un deviat psihic, ce comite crima în aceeași manieră în care își manifestă dragostea, în spectacol *Roberto Zucco* e investit cu dublă personalitate, regizorul căutând în el și posibila rază de lumină, funciarmente existentă în om. Viața lui e o continuă alergare, o fugă *de ceva*. De zona întunecată a lumii, care-l pune mereu în situația de a ucide. Și o fugă *spre ceva*, spre un loc *altfel*, cu mult soare și cu zăpadă – Africa fiind pentru el idealul pe care vrea să-l atingă. Mai mult: *Zucco*, văzut de Hausvater, crede că ucide pentru a elibera victimele sale din constrângerile insuportabile ale vieții.

Spectacolul poartă cu evidență pecetea regizorului: plasticitatea imaginii, în care principalul „material" îl formează trupurile actorilor – îmbrăcate sau nude –, mișcate individual sau, mai ales, în grup (cu excelente efecte de ritm și culoare), în scene de violență sau de erotism; o cadență demențială, susținută de o linie sonoră aidoma, pe care o asigură atât banda sonoră, cât și – mai ales – muzica *live* a formației rock „Destine", direct în spectacol, conferindu-i trăsătura esențială de „spectacol-rock" – declarată ca atare de regizor.

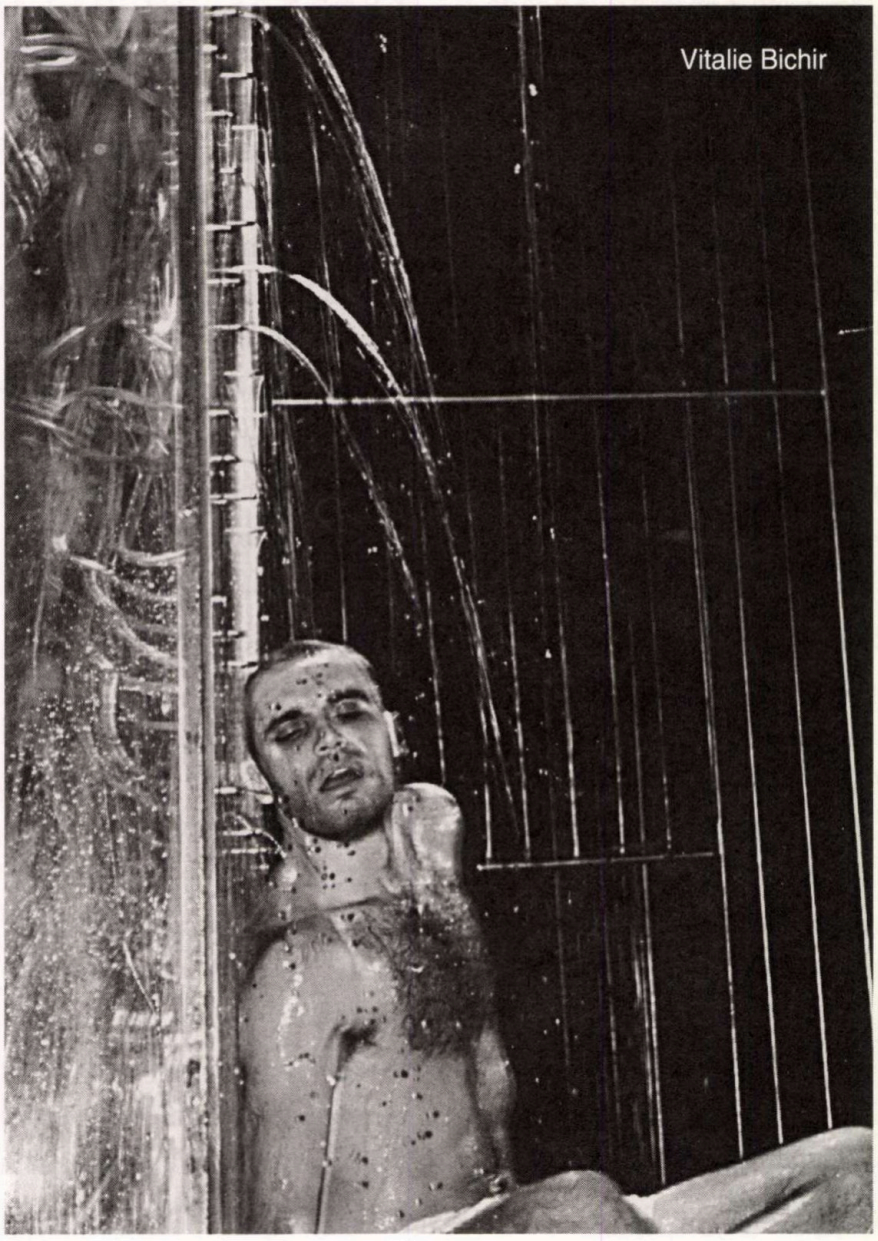
Decorurile realizate de Axenti Marfa sugerează o lume prizonieră în propriile-i cutume și vicii, în acele zăbrele metalice, reci, care încadrează spațiul central de joc, fiind ele însele un „loc dramatic" de unde pornesc și unde se întorc acțiunile – cu excepția momentelor în care se petrec crimele sau au loc scenele erotice: pentru acestea e rezervat

un spațiu special, cu lumină și apă curgătoare. E un spațiu al purificării – prin moarte sau prin dragoste; aici actorii evoluează goi.

Rodica Arghir e autoarea costumelor; majoritatea acestora sunt frumoase, slujind personajele să se prezinte în dimensiunea exactă a stării și caracterului lor.

Mai puțin potrivite ni s-au părut costumele purtate de Ada Gârțoman-Suhar, Antonela Cornici și Adrian Păduraru. În schimb – excelente costumele „de grup" (în scena valsului, de pildă), cu efecte plastice remarcabile.

În rolul titular, Constantin Pușcașu evoluează cu multă siguranță, stăpânind personajul, urmărindu-i cu înțelegere stările psihice contradictorii, când aberante, când lucide și exteriorizându-le convingător. Alter ego-ul său, Vitalie Bichir, îl secondează și îl manipulează în același timp, preia o parte din stările personajului și, totodată, meditează asupra a tot ce se întâmplă cu el și cu ceilalți; e un demers dificil de care actorul se achită cu maturitate.


Vitalie Bichir

Petronela Grigorescu schițează un crochiu agreabil al fetei de „tip rock", iar Doina Deleanu îmbină cu finețe trăsăturile distincției și eleganței cu bulversările interioare ale unei tinere doamne. Personaje precis conturate sunt și cele interpretate de Emil Coșeru, Tatiana Ionesi, Doru Aftanasiu, Adrian Păduraru, Nicolae Ionescu (un debut foarte promițător!), Anne-Marie Chertic, Monia Pricopi, Oana Sandu – toți având contribuții deosebite la realizarea personajului-mulțime, căruia coregrafa Dana Coșeru îi asigură o evoluție unitară, sugestivă și de mare efect plastic.

Sunt totuși, în acest spectacol, destule secvențe parazitare, mult prea lungi și fără viabilitate dramatică.

În general – un spectacol pentru generația tânără.

Oltița CÂNTEC

Autentică „felie de viață"

Pe o scenă îmbrăcată în gratii aurii, actori în ținută de stradă discută un scenariu. Pare o repetiție, iar maestru de ceremonii e un tânăr cu părul vopsit roșu, purtând ochelari de soare și haine negre. El rămâne permanent în scenă, comentând prin mișcare și cuvinte tot ceea ce urmează să se întâmple. Finalul repetă începutul. Să fie acest personaj destinul care ne așază pe fiecare în scenariul propriei noastre vieți? În spectacolul în discuție el este destinul lui *Roberto Zucco,* un criminal în serie care a început prin a-și ucide părinții, apoi pe mai toți aceia care-i stăteau în cale. Un personaj real care l-a inspirat cu chiar zece ani în urmă pe autorul francez Bernard-Marie Koltès. Autorul l-a cunoscut și, impresionat de personalitatea lui ciudată, l-a portretizat într-o piesă ce-i poartă numele, a cărei premieră absolută, pusă-n scenă de Peter Stein, a găzduit-o, în 1990, cea mai importantă scenă germană, Schaubühne din Berlin.

Textul lui Koltès, tradus de Ioan Holban, este unul foarte generos scenic. El reușește să îmbine potrivit două dimensiuni greu de imaginat stând alături: latura poetică și decrepitudinea unei vieți privite într-un segment social populat de criminali, prostituate și pești, unde viața și libertatea nu pot fi garantate de nimeni. Spectacolul lui Hausvater reușește să surprindă atât poezia cât și decrepitudinea, apelând la metafore scenice de mare frumusețe. Finalul, ușor suprarealist, este apoteoza întregului, metaforă supremă, în care personajul colectiv, întregit cu un hipopotam, valsează într-o atât de mult dorită Africă (obsesie a dramaturgului) în care, absurd, ninge. Poezia și urâtul vieții sunt dimensiunile pe care Hausvater și-a construit viziunea scenică, alternând cu abilitate registrele dramatice și aducând în scenă mai toate mijloacele tipice, nelăsând nici o clipă privitorul să-i scape din mână. Există un personaj colectiv care, potențial, ne include pe fiecare dintre noi și care își are partea de vină în tot ceea ce se întâmplă. El poate fi intriga, dar și deznodământul unui destin individual rebel, care-și refuză condiția de membru al unei societăți devenită personaj caricatural.

Hausvater nu se sfiește să apeleze la orice mijloace pentru a-și atinge ținta artistică. Așa a procedat și de această dată, când a organizat în foaier o expoziție cu criminali în serie din zonă și „operele" lor, cu care-și întâmpină spectatorii, și a adus o trupă rock care a susținut *live* o parte din momentele muzicale, formația „Destine". Intervențiile acesteia au refăcut la mulți decibeli lumea „hard" în care trăim. Prezența modernilor interpreți în scenă și acordurile rock servesc spectacolul, contrastând cu acordurile electronice ale lui Romeo Cozma, dar împreună cu care fac din muzică un adevărat personaj.

Viziunea lui Hausvater a zgâlțâit nu numai mentalitățile unei părți a publicului ieșean, ci și academismul interpreților, folosindu-i în posturi foarte puțin obișnuite pentru unii, făcându-le serviciul de a le exploata fațete mai puțin cunoscute ale propriului talent și omogenizându-i într-o viziune regizorală foarte sigură pe ea. În acest context goliciunea nu are nimic vulgar, devenind mijloc artistic, iar înjurăturile nu fac decât să ne amintească în ce lume trăim.

Personajul colectiv a fost întreaga distribuție, fiecare desprinzându-se pe parcurs de întreg, devenind „însuși-însăși" în partituri individuale. Emil Coșeru a fost și modernul tată, dar și onorabilul personaj din metrou. Adei Gârțoman-Suhar i se datorează mult din împlinirea actoricească a spectacolului, redovedind un potențial interpretativ și un mare chef de joc. Doina Deleanu, aflată la o a doua experiență de scenă cu Hausvater, a fost la fel de spontană și în onorabila doamnă și în una dintre prostituate. Petronela Grigorescu a avut nu numai atuul înfățișări adolescentine, ci și priceperea de a puncta prin nuanțe situațiile, nu tocmai ușoare, prin care personajul său descoperă viața. Adrian Păduraru, un actor prea puțin distribuit, e și el foarte bine atât în rolul fratelui cu plete până la brâu și brățări din piele cu ținte, cât și în acela al gardianului ori în personajul colectiv. Un personaj colectiv pe care l-au întrupat Nicolae Ionescu, Antonela Cornici, Doru Aftanasiu, Monia Pricopi și Oana Sandu. Nu l-am uitat pe *Roberto Zucco*, care, în interpretarea lui Constantin

Puşcaşu e un amestec de angelic şi isteric. S-a simţit însă o oarecare lipsă a nuanţelor, care, chiar dacă rolul a fost construit pe tonalităţi acute, îl face pe tânărul actor pe ici-colo lipsit de naturaleţe. Vitalie Bichir, interpretul destinului, cum l-am numit, are maleficul necesar pentru a orchestra întreaga desfăşurare. O deosebită apreciere li se cuvine scenografelor Marfa Axenti (decor) şi Rodica Arghir (costume) care, în ciuda sărăciei, au imaginat un cadru scenic special: covor de scenă negru lucios, gratii aurii, costume pe contrast roşu-negru etc. Ingenioasă maşinăria transparentă cu tubulatură roşie din care ţâşneşte apă, unde morţii şi viii goi, nemaiavând nimic de ascuns, sunt spălaţi. De păcate? Hausvater i-a pus pe ieşeni la treabă. Le-a zguduit prejudecăţile, i-a pus pe actori să alerge, să se dezbrace, să urce pe frânghii, să-şi schimbe des costumele şi rolurile, le-a pus peruci. Dacă teatrul e, vorba lui Shakespeare, oglinda vieţii, atunci *Roberto Zucco* al lui Koltès şi Hausvater e cea mai autentică felie de viaţă.

Claudia NEDELCU

Leonid Andreev şi „Teatrul nedestinat publicului"

Teatrul Foarte Mic – *Valsul câinilor* de Leonid Andreev. Traducere: C.C. Buricea-Mlinarcic. Regia: Nona Ciobanu. Scenografia: Iulian Bălţătescu, Ana Olteanu. Muzica: Cristi Tarnoveţchi, Iulian Bălţătescu. Cu: Alexandru Repan, Claudiu Istodor, Vitalie Bantaş, Liliana Pană, Avram Birău, Dana Dembinski-Medeleanu. Data premierei: decembrie 1999.

Realist odios pentru „distinşii decadenţi" sau simbolist suspect pentru „realiştii înnăscuţi", cum a fost catalogat de contemporani, Leonid Andreev este readus de Nona Ciobanu, în sala Teatrului Foarte Mic, într-un spectacol după *Valsul câinilor* unde descoperim câte ceva din cele două faţete.

Veritabil „poem al singurătăţii", textul îl are în centrul său pe *Henrik Tile* – un apreciat funcţionar de bancă a cărui existenţă se desfăşoară după reguli precise. Trama/drama îşi are punctul de plecare în scrisoarea care îi vesteşte ruperea logodnei. Lumea pe care o construise se clatină, creaţia lui Alexandru Repan purtându-şi eroul cu atenţie şi inteligenţă de la siguranţa de sine iniţială până la sinuciderea finală datorată neputinţei de a atinge absolutul. Dezechilibrul din existenţa cotidiană ia naştere din decăderile inevitabile care frâng toate dorinţele de ascensiune şi îi prind în vârtejul lor pe toţi cei de lângă *Henrik*.

Feklusa – un fost coleg de liceu – capătă în interpretarea lui Vitalie Bantaş tipologia umilului funcţionar de poliţie care este hotărât să-şi ucidă camaradul pentru a obţine banii necesari unui trai mai bun.

Fosta logodnică – *Elisaveta* – trăieşte şi ea acelaşi dezechilibru. O parte din partitura ei este parcursă de Liliana Pană în semiobscuritate sau cu spatele la public, subliniind conştientizarea statutului de femeie folosită şi regretul greşelilor trecute.

Binomul decădere/ascensiune este surprins scenografic (Iulian Bălţătescu şi Ana Olteanu) prin prezenţa a două scări mobile – una orizontală şi una verticală.

Muzica (Cristi Tarnoveţchi şi Iulian Bălţătescu) se mulează şi ea pe aceeaşi idee. *Valsul câinilor* – melodie pe care *Henrik Tile* a învăţat s-o cânte la pian pe când era copil, revine ca laitmotiv, subliniind prin absenţa armoniei lipsa de fermitate a spiritului mic-burghez.

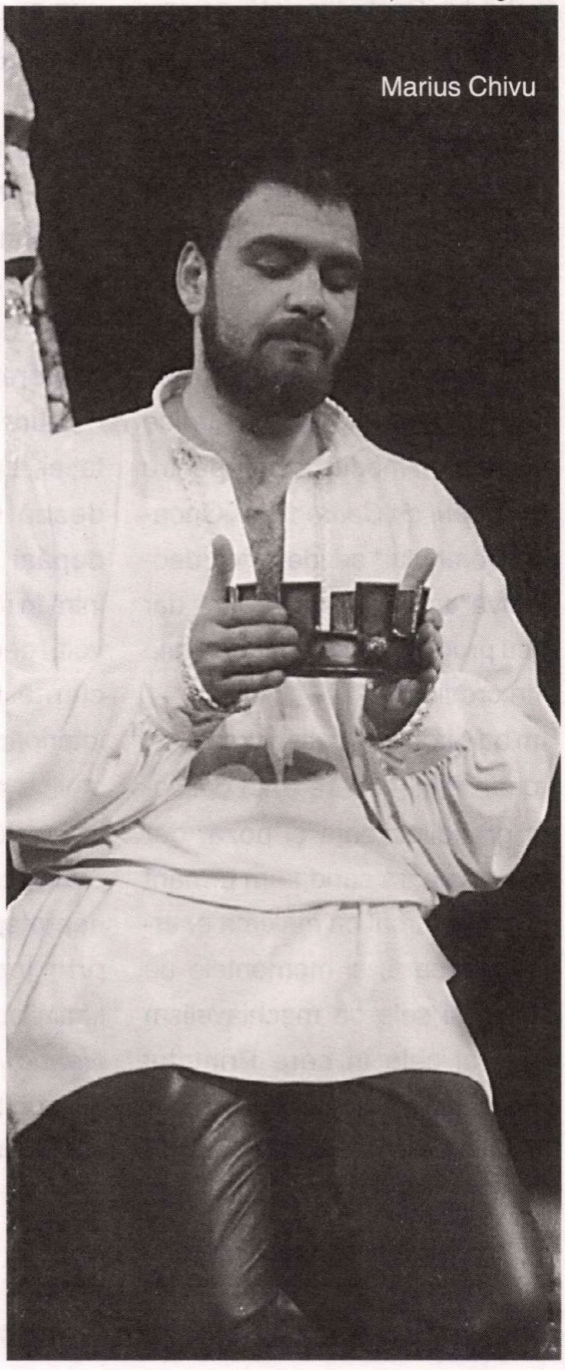
Spectacolul Nonei Ciobanu, situat între realism şi simbolism, pe drumul de la ascensiune la decadenţă, reuşeşte să aducă o parte din ceea ce bănuim că a vrut Andreev să integreze proiectului neconcretizat al „Teatrului nedestinat publicului".

Natalia STANCU

Adrian Pintea și Marius Chivu în *Thomas A Becket*

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – *Thomas A Becket* de Jean Anouilh. Traducere de: Dana Crivăț. Regia artistică: Adrian Pintea. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Nina Brumușilă. Ilustrația muzicală: Adrian Pintea. Asistent regie: Vasile Lupașcu. Distribuția: Adrian Pintea, Marius Chivu, Irina Petrescu, Gabriela Codrea/Alina Berzunțeanu, Doru Ana, Șerban Pavlu, Ion Cocieru, Vitalie Lupașcu, Lia Bugnar, Mihai Baranga, Șerban Pavlu, Daniel Popa, Vlad Herghelegiu, Robert Ursache, Andrei Aradits, Valentin Popescu, Gheorghe Ifrim, Florin Cosmulescu, Viorel Stoiciu, Mihai Dănilă, Florin Sasu, Valentin Mârșu.

Foto: Costin Nae și Remus Agatinei


Marius Chivu

Creatorii recentei montări de la „Bulandra", cu piesa lui Jean Anouilh, au înclinat către un spațiu de maximă întindere și deschidere. Atât cât permite scena de la Izvor, ba chiar ceva mai mult, dată fiind puntea pusă peste scaune – și ea nu doar loc de acces, ci și unul de joc.

Este, această simplitate a imaginii teatrale pe care o vom aprecia (în alte ipostaze) pe toată durata spectacolului, o opțiune, și desigur o calitate (care, însă – să o spunem în treacăt – se cerea susținută pe parcursul întregii reprezentații prin soluții spectaculare mai pregnante, oricum mai expresive, mai „alese" și mai eficiente decât repetatele „valuri de fum".

Adrian Pintea, directorul de scenă (aflat la al treilea demers de acest fel pe o scenă profesionistă), mărturisește: „Ambiția mea personală este de a povesti întâmplarea".

Numai că regizorul care își propune acest lucru narează *reprezentând, transfigurând* – fie și numai prin *nuanțe* – întâmplările și mai ales *psihologiile și relația protagoniștilor.*

Ce spune Adrian Pintea despre această tragedie a incompatibilității idealurilor și voințelor, *Thomas A Becket*, mergând cu subtilitate pe firul posibilelor înțelesuri ale textului lui Jean Anouilh? Cine este *Thomas A Becket* – din spectacolul de la „Bulandra"? Sigur, el este, cum ne spune el însuși, saxonul aflat sub ocupație normandă de o sută de ani, fiul unui neam de învinși. Sigur, la început, el iubește plăcerile vieții – vânătoarea, luxul și rafinamentul civilizației. Este un bun tovarăș de petreceri și vânătoare, pare chiar un prieten de nădejde al regelui. Onoarea plătită

cu prețul colaborării cu regele normand, pare a-i satisface până la un punct orgoliul, ca o compensație personală față de „nimicnicia" neamului său saxon. În mod inteligent (cuvânt niciodată prea des rostit când e vorba de Adrian Pintea) interpretul lui *Becket* insistă asupra firii stranii, melancolice, greu de înțeles; asupra singurătății, răcelii și înstrăinării personajului, asupra puterii lui limitate de a iubi; asupra stării lui de „spectator" în lumea în care se mișcă aparent dezinvolt; asupra *alienării* pe care o dă „onoarea de împrumut". Așa cum apoi el știe să comunice emoționant modul în care pentru *Episcopul de Canterbury* „Onoarea Domnului" se identifică deopotrivă cu Revelația divină, dar și cu propria-i ființă, transfigurată prin credință.

Am admirat, desigur, în creația lui Adrian Pintea (care evită deliberat grandilocvența și poza, dar care, în seara când l-am urmărit nu era încărcat cu maxima energie necesară) și momentele de cinism și cele de machiavelism rece, și cele în care Primatul Angliei pare atins de Grație, dar mai ales neliniștea și misterul conferite eroului; sugestia unei *conștiințe tainice* (nu neapărat limpezi, poate mai degrabă inconștiente) a *inadecvării*; jocul secund al „vocii ascunse", al ființei autentice.

Pentru un student – care a mai și intrat în acest rol (la care unii actori visează o viață fără să îl aibă vreodată!) după doar câteva repetiții – Marius Chivu este de-a dreptul excepțional. Cert, nu numai prin prezența sa fizică, luminoasă (ochi albaștri, privire intensă, când umedă, când incandescent-scânteietoare, carură impunătoare, o căldură aparte), ci și prin calitățile sale expresive, Marius Chivu se anunță ca un actor de mare viitor. Tânărul interpret câștigă spectatorii pe măsura desfășurării reprezentației. La început jocul său trădează faptul că (pentru a-și depăși timiditatea) interpretul intră în rol „fără complexe". Dezinvolt, degajat jocul nu are suficientă tensiune și susținere interioară. Și aici credem că este și vina regizorului care l-a lăsat să evolueze, cum să zic, prea „crud", care l-a „expus" cam mult, neprotejându-l suficient (poate, prin jocul perspectivelor, al luminilor, al efectelor sonore etc.). *Henric al II-lea* creat de Chivu este un tânăr voinic, naiv și chiar copilăros. Este un vital (vitalitate pe care actorul o exprimă deosebit de plastic). Nu este însă un credul, ci dimpotrivă este *ros de neîncredere* și suspiciune. Bănuiala îl face să provoace adesea declarații de fidelitate și mărturisiri de credință din partea lui *Becket*. Desigur, tranziile de la candoare la viclenie sau cinism, de la dezarmare sau descumpănire la agresivitate, de la francheță și bună-credință la histrionism cereau o mai mare experiență (și un plus de elaborare). Dar Marius Chivu are căldură și putere de comunicare, suflu și credibilitate și în ultimele scene ale dialogurilor cu *Becket*– Adrian Pintea, este impresionant evoluând ca de la egal la egal, alături de „maestru".

Profesionalitatea, instinctul și gustul lui Adrian Pintea–regizorul, sunt evidente și în tablourile ce sugerează – în stilizări rafinate sau spirituale – atmosfera de vrajbă, climatul otrăvit din familia Plantageneților, frivolitatea francezilor sau fariseismul Curții Papale, memorabilă fiind și scena „Crimei din catedrală" (care i-a inspirat piesa omonimă lui T.S. Eliot).

Spectacolul de la „Bulandra" prilejuiește o întâlnire cu Irina Petrescu (în rolul *Reginei-Mamă,* căreia actrița îi conferă distincție și o ușoară notă de răceală și artificiu), precum și Gabriela Codrea și Alina Berzunțeanu, cu Doru Ana și Ion Cocieru, cu Șerban Pavlu, Vitalie Lupașcu și Lia Bugnar.

Sorin CRIȘAN

Un spectacol abandonat

Teatrul Național din Cluj – *Abatorul roșu, galben, verde și albastru* sau *Abatorul și fetița cu chibriturile* de D.R. Popescu. Direcția de scenă: Alexa Visarion și Dorel Vișan. Decorul: T. Th. Ciupe. Costumele: Adriana Grand. Cu: Melania Ursu, Miriam Cuibuș, Dorel Vișan, Ion Marian, Dragoș Pop. Data premierei: 20 noiembrie 1999.

După o serie de convulsii, iscate pe parcursul așezării în scenă a piesei lui D.R. Popescu, *Abatorul roșu, galben, verde și albastru* sau *Abatorul și fetița cu chibriturile*, rezultatul (spectacolul, adică) este mult sub așteptări. Nu este menirea noastră, însă, să judecăm (pre)fabricarea unei reprezentații, așa încât vom înlătura orice întrebare asupra elementelor care au condus, să zicem, printre altele, la abandonarea spectacolului de către Alexa Visarion. *Abatorul...* este, credem cu tărie asta, una dintre piesele majore ale lui D.R. Popescu. Autorul caută, pe suportul „fizic" al metaforei *lumii glaciale*, să justifice *umanul*. Întâmplarea se concentrează pe elemente ale veridicului crud: două femei, Ana și Dina, sunt închise din întâmplare (?) în congelatorul unui abator. Spațiul devine unul claustrant, însă revelator al istoriilor personale; din clipa închiderii definitive pentru eroine a ușilor, ele vor străbate drumul (inițiatic!) de la stadiul estetic (prin grija de a muri frumoase, aranjându-și cerceii și lipindu-și alunițe pe obraji etc.) la cel etic și, de aici, la o existență religioasă rămasă, însă, sub semnul îndoielii. Apariția scenică a lui Dumnezeu, dar nu ca autoritate implacabilă, ci, mai degrabă, ca rezoneur cinic, uciderea lui Cerchez și muzica de operă pe care autorul o sugerează în didascalii, toate, toate conturează un univers ce caută cu disperare să se elibereze din sclavia absurdului.

Spectacolul clujean cu *Abatorul...* este unul compromis de neglijențele regizorale, de libertatea pe care actorii și-au asumat-o în detrimentul limpezimii, precum și de o selecție capricioasă a unei părți a textului original. Prezența lui Dorel Vișan, „domesticindu-și" cu ușurință publicul prin convertirea personajului pe care-l încarnează, Cerchez, într-un bufon lipsit de

Foto: Nicu Cherciu

Melania Ursu
și
Miriam Cuibuș

afect, nu ne face îngăduitori cu evoluția incoerentă a Melaniei Ursu, în rolul *Anei. Ana* lui D.R. Popescu este un personaj al pasiunii și patimii, amintirile o dor cu adevărat. Or, Melania Ursu își traduce scenic lectura printr-o agitație aflată la marginea lipsei de control. Miriam Cuibuș–*Dina* salvează ceea ce mai era de salvat din spectacol; dominanta sa este mișcarea scenică, o gradare exactă a gesturilor și a tensiunii corporale, reușind – pe alocuri fascinant – să „încălzească" spațiul de joc; o ușoară degradare se observă, însă, la nivelul exprimării verbale, uneori publicul neputând să recupereze adevăratul sens al rostirii.

Direcția de scenă, prin Alexa Visarion și Dorel Vișan (cel din urmă având, totuși, curajul de a prelua un spectacol abandonat pe nedrept!), pare a fi lăsat jocul actorilor în mâna sorții. Concepția regizorală este absentă. *Abatorului...* clujean i se poate da o singură notă: nepregătit!

Elisabeta POP

Un alt fel de teatru

Teatrul Național din Cluj – *Arie lejeră pentru cal și cămilă* spectacole de Anca Bradu pe texte de Dumitru Solomon și Matei Vișniec. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Maria Seleș, Cornel Răileanu, Ion Isaiu, Ruslan Bârlea, Irina Witze, Doru Surcel, Virgil Müller, Vasilica Stamatin, Bucur Stan, Angelica Nicoară, Paul Basarab, Viorica Mischilea, Carmen Clucer, Adriana Băilescu, Alexandra Georgia Lungu. Data premierei: 20 octombrie 1999.

Încep prin a mărturisi că ideea Ancăi Bradu (nu neapărat nouă) nu m-a „prins", neavând totuși prejudecăți cu privire la textele hibrid născute din combinații insolite. La urma urmei, mi-am zis, de ce să combini două sau trei texte într-un scenariu, încercând să demonstrezi ce? Că cei doi dramaturgi – Dumitru Solomon și Matei Vișniec – care au în comun (în afara faptului că sunt amândoi dramaturgi excepționali) ceva ce ține de biografie, sunt adică, amândoi născuți pe plaiuri moldovenești și se raportează la subiectele alese cu inteligență și spirit civic, scrierile lor fiind de o modernitate conținută, deloc ostentativă, de o teatralitate evidentă și cuceritoare. Ar mai fi poate și faptul că amândoi sunt preocupați și de partea teoretică a teatrului, elaborând eseuri dense și responsabile în legătură cu scrisul dramatic și cu instituția teatrală.

Și ce-i cu asta? De ce să-i amestec așa, încât spectatorii care de obicei nu prea citesc piese, preferând să le vadă, să nu ghicească în veci unde începe Solomon și unde se termină Vișniec? E drept oare să-i confunde, să-l substituie pe unul celuilalt?

Dar, la urma urmelor, mi-am zis, de ce să mă frământ eu pentru asta, de vreme ce dramaturgii înșiși au acceptat formula? Poate din curiozitate, poate din indiferență, poate din prietenie, poate din plictiseală?

Am intrat așadar în sălița nouă a Studioului Teatrului Național (felicitări pentru ea, Dorel Vișan!) plină de bunăvoință și cu cele mai bune sentimente față de Anca și de Vioara care îmi sunt și bune amice, pe deasupra. Apoi mi-am amintit declarația lui Dumitru Solomon despre motivele care l-au determinat să scrie teatru în anii '60: pur și simplu pentru că nu-i mai plăcea ce vedea pe scenele noastre, socotind că „timpul naturalismului, al convenției cu dichis și plictis a trecut". Bănuiesc, apoi, că și lui Vișniec i s-a întâmplat ceva asemănător. Mai mult, Solomon declară că azi îi consideră îndreptățiți pe dramaturgii tineri (și iconoclaști) care, eventual, iau în răspăr dramaturgia lui. E o poziție înțeleaptă, fără îndoială. Dar iată că Anca Bradu contestă, prin simplul fapt că-i aduce împreună (ba chiar amestecați!) pe cei doi dramaturgi născuți la un interval de un sfert de veac, ceea ce ne îndeamnă să conchidem că alegerea unei regizoare ce are acum vârsta debutului în dramaturgie a celor doi nu e întâmplătoare: piesele dramaturgilor noștri (unul trăind în România, celălalt la Paris) sunt într-atât de moderne, de captivante și atractive, încât, pare a ne spune ea, cu un aer glumeț, pun pariu că nu veți ghici care e Solomon și care Vișniec.

Dacă nu sunteți specialiști, ne mai spune, trăgându-ne tinerește cu ochiul. Ei bine, da, intrăm în joc. Și ce vedem?
Un spațiu organizat foarte bine, folosind structura sălii de studio. Vioara Bara a așezat panouri mari pictate pe pereți: o adevărată expoziție personală, valoroasă în sine, creând totodată și atmosfera spectacolului. Decorul pare simplu: o cutie neagră din care ies și intră personaje, scări, pasarele într-o parte și alta, stâlpii sălii asimilați în decor, perdele, sfori... Un spațiu aglomerat exclusiv prin imagini agresante. Costumele ei sunt apoi extrem de personalizate, exprimând fiecare esența personajului: pelerine ciudate, cămeșoaie, rochii croite cu fantezie, de o teatralitate ostentativă îmbracă personaje pe care nici un spectator nu e tentat să le caute în viața cotidiană, pentru că ele, personajele, sunt de fapt IDEI materializate, încorporate în persoane.
Spectacolul începe brusc, atacându-te frontal, pe tine, spectator. Și dacă nu te va obseda ideea că, la urma urmei, calul lui Vișniec nu poate avea nimic comun cu cămila lui Solomon te vei lăsa prins de spectacol pentru câteva motive foarte evidente.
Din perspectivă zoomitologică calul este un animal sacru și care, dacă este rodul creatorului benign (*Fârtat*), poate fi eventual protectorul casei, al individului, al familiei, iar dacă este al creatorului malign (*Nefârtat*), ar avea un rol malefic, ar ucide, ar distruge. Oricum însă, mediul său preferat este pustiul. Cât despre cămilă ce să mai vorbim, ea chiar acolo, în deșert, își duce viața. „De mersul" celor doi scriitori... în pustiul României anilor dominați de comunismul devastator nu mai este cazul să amintim. La urma urmei, despre pustiul și nimicul din noi înșine putem vorbi și azi, chiar dacă nu ne mai ascundem după te miri ce alegorii și metafore încifrate.
Personajele noii scrieri scenice aparținându-i Ancăi Bradu intră în scenă și ies din ea într-o febrilă căutare a sensului prezenței lor acolo și de ce nu, a autorului (a autorilor!) în buna tradiție pirandelliană. Ei bine, actorii sunt fantastici! Aici e punctul forte al spectacolului. Anca Bradu știe să lucreze cu actorii, colaborarea lor materializându-se în creații

Maria Seleș

Foto: Nicu Cherciu

remarcabile. Am văzut câțiva actori, de calibre diferite, se-nțelege, pe care cu greu ni-i putem scoate din minte.
L-am văzut pe Cornel Răileanu, acest actor capabil să joace orice, având un farmec special, al magicianului, al iluzionistului: el îi hipnotiza la propriu pe spectatori, ducându-i cu el în lumea fanteziei, a teatrului. Pe nimeni nu mai interesează, urmărindu-l, exasperarea cu care se chinuie să vândă o cămilă care nu există. Actorul te cucerește mai abitir ca un șarpe boa pe care parcă-l și scoate la un moment dat din buzunarul ascuns al pelerinei negre.
Iată-l apoi pe foarte tânărul Ion Isaiu, pe care-l știu din anul I de facultate, ca student ascultător și politicos al doamnei Sorana Coroamă, foarte convingător, investind aici o energie extraordinară în *Poetul ratat*. Un joc plin de patimă și de sinceritate, marcat de o tinerească ingeniozitate și o precizie... nemțească.
Urmează apoi Dan Chiorean, sfâșietor și patetic, nedumerit și exasperat de prezența Calului, neliniștit și deznădăjduit, de o expresivitate a chipului cuceritoare. În rolul *Mamei*, Maria Seleș e blândă și ușor tâmpă, iubitoare și resemnată. Ea vine parcă din mari spectacole cehoviene. Jocul ei pare lipsit de efort, creația ei este vie, convingătoare.
Dar am mai spus, toți actorii conving. O fac cu o bucurie a jocului întâlnită și în alte spectacole ale Ancăi Bradu. Aș numi întreaga distribuție!
Gândit cumva cu intenții postmoderniste (elemente de deconstrucție, discursul întrerupt, structuri dramatice rupte din pornire, aparent fără legături și fără precizarea timpului), spectacolul semnat de Anca Bradu, am văzut, a plăcut și a interesat publicul tânăr (majoritatea păreau studenți) capabil să accepte fără prejudecăți propunerea scenică, lăsându-se cuceriți de farmecul și talentul trupei, de nebunia jocului. Dacă însă au înțeles ce e Solomon și ce e Vișniec acolo, nu mai știu. Dar poate nici nu contează decât acest „alt fel de teatru".

Roxana CROITORU

Credincios lui Beckett

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Sfârșit de partidă* de Samuel Beckett. Regia artistică: Tompa Gabor. Decorul și costumele: Dobre-Kóthay Judith. Cu: Laszló Gerö, Tompa Gabor, Bogdán Zsolt, Mende Gaby, Csiky András. Data premierei: 3 decembrie 1999.

Premiera Teatrului Maghiar de Stat din Cluj cu piesa lui Samuel Beckett *Sfârșit de partidă* constituie și nu constituie o surpriză.
Textul ales continuă și confirmă afinitatea regizorului Tompa Gabor cu teatrul absurdului, dacă ar fi să amintim numai cele două montări de mare succes, la Cluj și la Limoges, cu *Cântăreața chelă* de Eugen Ionescu, gândurile expuse despre această piesă a lui Beckett, cu 14 ani în urmă în revista „Secolul XX", sau recentul spectacol cu *Așteptându-l pe Godot* la Belfast.
Sfârșit de partidă ar fi însemnat și încununarea unei cariere artistice de prestigiu, cea a actorului Laszló Gerö în rolul titular, *Hamm*. A intervenit neprevăzutul și-n seara premierei am avut surpriza să aflăm că din motive de sănătate actorul Laszló Gerö nu va putea juca, iar rolul său va fi interpretat de Tompa Gabor.
Mărturisesc că surpriza a fost atât de mare încât am revenit și a doua seară să văd spectacolul. Se spune deseori că-n fiecare actor există credința mai mult sau mai puțin mărturisită a unui virtual regizor după cum și regizorii sunt virtuali actori. Tompa Gabor ne-a relevat și această latură a talentului său, spiritul ludic ca interpret, nu numai în calitate de creator

de spectacol. S-a lansat în această demonstrație cu succes, premisele fiind de partea lui.

Sfârșit de partidă, piesă într-un act jucată și publicată patru ani după *Așteptându-l pe Godot*, este o piesă mult mai statică, mai dezgolită în comparație cu prima. Un paralitic așezat într-un fotoliu rulant, *Hamm*, și părinții săi, *Nagg* și *Nell*, bătrâni, infirmi, fără picioare, înfundați în două pubele, sunt îngrijiți de un servitor sclav, relativ valid, *Clov*. Înainte de a muri cu adevărat, *Nell* și *Nagg* crapă de foame pentru că fiul lor e avar. Singurul care îi rezistă lui *Hamm* și dispune de un minim spațiu de retragere (în bucătărie) sau libertate (libertatea de a ieși) este *Clov*. Înainte de a-și primi concediul, cu toate că amenință mereu cu plecarea revine automat alături de *Hamm*: „Toată viața aceleași întrebări, aceleași răspunsuri" spune *Clov*. Închiși într-o singură cameră, *Hamm*, *Nagg* și *Nell* mocnesc în plină neputință, evocă amintiri minore și plonjează puțin câte puțin în inconștiență. „Toată casa pute a cadavru. Tot universul.", dar cum, dincolo de această cameră, e celălalt infern, cei patru așteaptă sfârșitul.

Spectacolul prezentat în regim de studio, cu publicul pe scenă, păstrează prin apropiere intimitatea, lăsând doar distanța necesară privirii. Decorul creat de Dobre-Kóthay Judith cu o simplitate proprie doar marilor talente sugerează acea „catastrofă universală" în care „Personajele (...) sunt supraviețuitorii unui cataclism, singurătatea lor este urmarea războiului atomic." (Tompa Gabor, *Drama în perspectivă postatomică*, „Secolul XX", nr. 300). O cameră ce poate fi o cabină de vapor cu câte un hublou pe pereții laterali ai decorului, scaunul de paralitic al lui *Hamm* în centru și cele două pubele pentru *Nagg* și *Nell*, totul în nuanța negru-gri-verzui, străjuit de un ochi de geam crăpat în tavan, ce se luminează abia în final ca ochi divin detașat și cinic în fața neputinței omenești, plasează acțiunea într-un loc necunoscut ce amplifică senzația de straniu. Un loc unde nu se petrece aproape nimic în afara intrărilor și ieșirilor lui *Clov*, a agitației excesive a lui *Hamm* și a poveștilor trecute spuse de *Nagg* cu lux de amănunte. Un loc al realității nude pe care o refuzăm și care se dezvăluie ca un adevăr ascuns numai în situații de suferință și de abandon. Un loc de care Beckett, prin intermediul lui Tompa Gabor, ne apropie lucid, obligându-ne să privim în cea mai profundă intimitate de care cel mai adesea ne temem. „Nimic nu e mai comic decât nefericirea... e lucrul cel mai comic din lume" (*Sfârșit de partidă*). Maniile repetitive, mecanicitatea personajelor, degradarea provoacă la propriu în spectator un râs scandalos care se acordă cu un puternic sentiment de culpabilitate. Dar râsul spectatorului se întoarce batjocoritor asupra lui pulverizându-l.

Demonstrația lui Tompa Gabor se susține fără fisură în regie și interpretare. În scaunul său de paralitic *Hamm*–Tompa ține firele spectacolului care se desfășoară pe nesimțite fără să sufoce prin prezența sa de regizor-actor jocul magistral al celorlalți trei interpreți. *Clov*–Bogdán Zsolt – prin mișcările sale uneori rapide, alteori lente sau excesive (urcatul și coborâtul scării), râsul sardonic-grosier – creează iluzia unei agitații spectaculare insistând asupra caracterului concret, imediat, perceptibil al mizeriilor umane. Mizerii umane subliniate în spectacol de apariția felliniană din pubelă a celor doi, *Nell* și *Nagg*: Mende Gaby și Csiky András.

Trei actori consacrați din diverse generații oferă un spectaco-bijuterie în care al patrulea, în rolul regizorului-interpret, se acordă perfect prin inteligență și siguranță celor ce participă la demonstrație.

Irina NECHIT

Arta visării

Cel mai fastuos, mai strălucitor, mai costisitor spectacol realizat în Basarabia sfârșitului de secol – *Visul unei nopți de vară* al Teatrului „Eugène Ionesco" – ne propune o *artă a visării* originală, vital necesară unui public ce-și traversează, înfricoșat, prezentul sumbru. Însă a comenta acest *Vis...* de la Chișinău înseamnă a rezista impulsului de a cânta exuberanța unei frumuseți formale. Îi recunoști, desigur, puterea, tirania plăcută și chiar savuroasă, dar vine *Lysander*, unul dintre personajele piesei shakespeariene, și-ți spune: „Tot ce lucește e sortit pieirii..."

Lași frumusețea să-și prezinte *show*-ul mai departe, să-și aprindă focurile de artificii, să se scalde în fântânile arteziene ale imaginației regizoral-coregrafice, iar ochiul tău critic caută niște insule de umbră pe suprafața scânteietoare a spectacolului, în acele insule fiind îngropate comorile misterului, ale suferinței provocate de chemarea Visului. Aspirația spre absolut, înălțimile amețitoare spre care te poartă reveria creează un fel de „muzică interioară", voluptatea zborului revelându-se și în partitura de o larghețe simfonică, semnată de compozitorul Marian Stârcea.

Montat de Petru Vutcărău, acest *Vis...* oferă libertatea de a te smulge din strânsoarea realului, de a urmări jocul zeilor cu oamenii, de a simți fascinația patimii în confruntarea sa cu inefabilul. Prin „globii grei de rouă" se întrezărește sublimul, ghirlandele exotice de la gâtul măgarului divulgă secretele prostiei care s-a întâlnit o clipă cu grația, iar deasupra tuturor furtunilor și înseninărilor planează adâncurile cerești. Coloanele de tul din prim-planul spațiului scenic (scenografia: Boris Golea) răspund intenției regizorului de a concepe un spectacol-edificiu, un *spectacol templu*, de a-l construi „numai pentru a vedea că există ceva mai presus decât construcția noastră" (Andrei Cornea, *Penumbra*).

Arhitectura gesturilor, a mișcării scenice în integritatea sa (coregrafia: Angela Doni) îmbină diverse elemente stilistice care tind spre suplețea goticului, spre perfecțiunea baletului clasic, fără a exclude ritmurile orientale, lascive, sau compozițiile fanteziste ale dansului modern.

Dinamica lejeră, aeriană alternează cu cea temperamentală, ofensivă, aproape violentă, desenul coregrafic comunică în mod firesc cu limbajul plastic și cromatic al vestimentației actorilor, metamorfozele costumelor create de Tatiana Popescu făcând posibil miracolul scenic, magia mătăsurilor unduioase, a mantiilor fosforescente, a coroanelor mărețe, fiind aplaudată spontan, cu înflăcărare, în timpul spectacolului.

Muzica, dansul scenografia, costumele devin componentele unui cadrul feeric, în care actorilor le revine misiunea de a „învia" decorul, de a da substanță sunetelor, de a-și transmite căldura, teama, tremurul sau extazul în sală. Autorul regiei le-a cerut să fie constructori de Emoție, hedonismul său manifestându-se ca o particularitate a vitalității teatrale, pe care o promovează consecvent. A rămas însă nevalorificat pe deplin labirintul ideilor shakespeariene, s-au „evaporat" segmente de monoloage, textul s-a estompat, pronunția e în suferință. Jocul interpreților vădește buna lor pregătire tehnică, dar

pune în evidență și faptul că ei nu practică intens gimnastica spiritului. Gândirea actoricească în această premieră a Teatrului „Eugène Ionesco" este eclipsată de emotivitate, de izbucnirile pasionale, de elanul tineresc, candoarea și simplitatea abordării basmului shakesperian amintind de atmosfera artei naive. Ingenuitatea, uimirea copilărească, magnetismul viziunii poetice ne cuceresc, până la urmă. Atuul actorilor (Petru Oistric, Vitalie Drucec, Ala Mențicov, Nicoleta Colțun, Andrei Sochircă, Andrei Moșoi, Sandu Cozub, Margareta Pântea, Valentin Zorilă) nu e doar talentul, ci și puritatea, deschiderea sufletească. Având vocația de visători, ei țes cu hărnicie plasa de farmece în care nimeresc personajele piesei – nobili, meșteșugari, duhuri, zâne, plante și fiare. Printr-o ardentă luptă a inimilor ei își apără dreptul la iubire și, confruntându-se cu necunoscutul, cu insondabilul, se simt actori în teatrul cosmic.

Doar la distanțe considerabile de țările prospere, doar aici, la o margine de lume, unde știm cu toții că *Umbre suntem, umbre-abia...*, s-a putut naște un astfel de *Vis...* luxuriant, ca o grădină a deliciilor teatrale.

Ileana BERLOGEA

Ion Cojar ni-l dezvăluie pe Kostas Asimakopoulos cu ELENI

Teatrul Național din București – *Eleni* de Kostas Asimakopoulos. În românește de Elena Lazăr. Regia și versiunea scenică: Ion Cojar. Decorul: Diana Ioan. Cu: Adela Mărculescu, Damian Crâșmaru, Medeea Marinescu, Marius Bodochi, Alexandru Repan, Răzvan Ionescu, Dragoș Stemate. Data premierei: 20 noiembrie 1999.

O tendință clară a dramaturgiei contemporane este piesa cu puține personaje și, dacă se poate, pornind de la un fapt real sau o personalitate autentică.

Este cert o cerință a trupelor mici apărute în lume, a trupelor particulare cu mari actori, dar și a publicului, dornic să descopere cât mai multe adevăruri legate de natura umană, într-un cadru intim, cu o comunicare directă, emoțional-cerebrală sau, uneori, puternic senzorială.

Kostas Asimakopoulos este un dramaturg cunoscut nu numai în Grecia, ci și în alte țări, un necunoscut însă pentru noi, până acum, când Ion Cojar, directorul Naționalului bucureștean, ne-a prilejuit nu numai întâlnirea cu una dintre interesantele sale lucrări, ci și cu Adela Mărculescu și Damian Crâșmaru, într-un spectacol tensionat, incitant, cu remarcabile creații ale protagoniștilor.

Acțiunea este foarte simplă. Un expert în tablouri, un profesor de istoria artei, pasionat de picturile unei ciudate artiste a veacului trecut, *Eleni Altamoura*, care și-a distrus cea mai mare parte a tablourilor sale într-un ceas de cumplită disperare, vine la o doamnă dispusă să vândă o operă a acesteia.

Nimic complicat, o întâlnire ce putea să se rezolve cu o rapidă expertiză a lucrării, dar lucrurile se complică. Doamna este singură și într-o stare de criză, iar specialistul în istoria artei un foarte bun psiholog. Între ei se încheagă o prietenie bazată și pe admirația pentru *Eleni Altamoura*, despre care expertul a făcut un film, arătat pe casetă video doamnei. Eroina, o femeie care a vrut să fie independentă, mândră, este pe punctul de a-și pierde controlul nervilor, fiind părăsită de fiul ei, crescut cu dragoste și sacrificii, acesta acuzând-o de faptul că el nu are tată, că l-a adus pe lume ca un fruct al păcatului. Din când în când sună telefonul, dar nimeni nu vorbește. *Euridice* știe că la capătul firului este fiul ei, cel ce vrea cu orice preț s-o pedepsească. *Filippos*, profesorul-psiholog, înțelege că tânărul o iubește, dar nu are curajul s-o mărturisească și intervine energic, spunându-i acestuia la telefon că mama lui este pe moarte și trebuie să vină urgent dacă vrea s-o mai vadă.

Finalul este cel bun. Fiul sosește căzând în brațele mamei, dar el nu are nimic sentimental, regizorul știind cu măiestrie să evite elementele artificiale prin concentrarea la maximum a evenimentului. Adela Mărculescu o creează pe *Euridice*, cu adevăr, sinceritate și combustie lăuntrică. Își ascunde durerea în fața străinului, fiind chiar aspră, distantă, disprețuitoare față de el, pentru a nu se mai putea preface când sună telefonul fără de răspuns. O interesează viața lui *Eleni Altamoura* și urmărește cu interes imaginile și explicațiile date de *Filippos*. Acesta din urmă în interpretarea nuanțată și inteligentă a lui Damian Crâșmaru asociază o aparentă indiferență de simplu profesionist cu simpatia involuntară trezită de femeia

singură și ciudată, ghicindu-i și imensele ei rezerve de căldură, dar și drama mascată la început, izbucnită dintr-o dată exploziv. În final, atunci când intervine luându-i telefonul din mână și adresându-se fiului de la celălalt capăt al firului este energic, categoric, ultimativ. Știe deja adevărul și este sigur că diagnosticul său este cel bun. Fiul va veni. Dragoș Stemate nu are decât o clipă de apariție scenică, dar decisivă, puternică, cu disperare și nerăbdare. Și actorul reușește să fie convingător în acest *happy-end*! Regizorul, ajutat de scenografa Diana Ioan a creat salonul *Euridicei* cu câteva elemente de mobilier de bun gust și o ușă mare, largă cu geamuri în spate, sugerând soarele insulelor grecești, lumina lui strălucitoare sau umbrele nopții.

Aspectele din viața lui *Eleni Altamoura*, cu emoție jucată de Medeea Marinescu sunt proiectate pe fundal, practic peste ușa devenită un ecran uriaș. Tatăl talentatei artiste, cea care încearcă în secolul trecut să treacă peste toate convențiile sociale, devenind eleva unui pictor italian, este interpretat cu căldură de Alexandru Repan. Marius Bodochi dă viață lui *Severio*, pictorul cu care Eleni se căsătorește, cu greu, pentru că trebuie să-și schimbe credința, devenind catolică, și care o părăsește fără remușcări. Răzvan Ionescu îl interpretează pe *Anastasis*, fratele lui *Eleni*, sever și categoric atunci când îi cere surorii lui să se căsătorească cu un catolic, chiar dacă trebuie să-și schimbe religia.

Momentele filmate de Cristi Apostolescu au simplitate și adevăr, dar cel mai mare aport este acela al vocilor adevărate, mai ales vocea lui *Eleni*, când o încurajează pe *Euridice* să reziste.

Traducerea datorată Elenei Lazăr este clară, fluidă, replicile putând fi rostite cu firesc de interpreți.

Un spectacol fără pretenții, dar cu emoție, bine, foarte bine jucat, condus de regizor cu siguranță și matur profesionalism. Un fragment de viață contemporană, suprapus peste un alt crâmpei de viață trecută, dar în continuare actuală. Aceasta este piesa lui Kostas Asimakopoulos și spectacolul Naționalului bucureștean.

Foto:
Mihail E. Cratofil

Adela Mărculescu
și
Damian Crâșmaru

Ion PARHON

O „ceață" mult prea deasă...

Claudiu Bleonț

Așa cum era de așteptat, spectacolul Teatrului Național din Târgu Mureș cu *Macbeth* de William Shakespeare, în viziunea regizorului Ștefan Iordănescu, a făcut neîncăpătoare Sala Mare a Teatrului Național din București. Oameni de teatru, studenți în ale Thaliei ori simpli spectatori, acel public era puternic atras de capodoperă, de cartea de vizită a trupei și, nu mai puțin, de ambițiile creatoare, bine cunoscute, ale unuia dintre valoroșii directori de scenă ai (încă) tinerei generații. Montarea amplă, într-un decor unic, de o semeață austeritate, ce conferă „palatului" aerul sobru al unei catedrale gotice

Diana Văcaru și Claudiu Bleonț

(Horațiu Mihaiu), va fi adeseori violentată cromatic de funambulesca dănțuire a vrăjitoarelor lui Hecate, enigmatica zeiță a întunericului, aici în variantă bărbătească, sau se va scălda într-o „ceață" apăsătoare, când favorabilă urzelilor și magiei, când premonițială, vestind noi orori în drumul eroului către mărire și pieire. De cele mai multe ori dominat de contrastul alb-negru al costumelor (Kristina Nagy), apoi învăluit de roșul însângerat al patimei și al crimei (așa cum se întâmplă în inspirata scenă a încoronării), discursul scenic, augmentat tensional prin sonoritățile unei muzici uneori prea pregnantă (Ildiko Fogarassy), se desfășoară mai întâi într-un ritm alert, aproape halucinant, apoi cu „sincope" (mai mult sau mai puțin motivate), în care fie teatralismul monoloagelor, fie pitorescul exagerat exploatat al beției *portarului*, dar, mai ales, aparițiile „de cabaret" (din zona expresionismului) ale vrăjitoarelor riscă să estompeze miza piesei legată de drama lui *Macbeth*, de „spectacolul"

caracterelor și al relațiilor dintre ele. Spre deosebire de un înnăscut „criminal în serie", cum pare *Richard al III-lea*, *Macbeth* este un om normal, o ființă puternic dominată de temeri morale și de conștiința vinovăției, până în clipa când, „manipulat" de vrăjitoare și îmbărbătat de apriga-i soție, el își va accepta cumplitul destin de ucigaș, parafat printr-o triplă trădare – ca supus, ca rudă și ca gazdă a *Regelui Duncan*, ce va pieri prin voia pumnalelor sale. Drumul de la bravul general, efigie a curajului și a onoarei, la îndoielile și apoi la cruzimea neînduplecatului călău, otrăvit de patima ambițiilor și a puterii, este tărâmul mizer și grandios, totodată, pe care se desfășoară faptele și trăirile eroului, devenit, tocmai prin această natură paradoxală, pe cât de dezgustător, pe atât de seducător! Într-o relație de opoziție cu eroul se află *Generalul Banquo*, întruchipare a onestității, imagine de care *Macbeth* se desprinde și o suprimă (prin pumnalele unor ucigași convinși cu abilitate de oportunitatea crimei), în timp ce *Lady Macbeth*, mai întâi prin forța ei diabolică și euforia ușor isterică a însângeratului proiect, apoi printr-o neputincioasă încercare de a potoli chinurile cuplului (care o conduce la nebunie și sinucidere), reprezintă „piesa" de complementaritate, liantul dintre erou și forțele malefice, pregătind și grăbind mersul lui *Macbeth* pe drumul fără de întoarcere al distrugerii.

Am insistat asupra acestor aspecte caracterologice, deoarece, în ciuda risipei de energie și de concentrare nervoasă, sau a reușitelor parțiale din jocul lui Claudiu Bleonț (*Macbeth*) și al Dianei Văcaru (*Lady Macbeth*) care, alături de Dan Glasu (*Hecate*), Eduard Marinescu (*portarul*) și Suzana Macovei (*Lady Macduff*), au constituit punctele forte ale interpretării, evoluția caracterelor și a conflictului nu dă seama de rafinamentul propriu textului shakespearian. Pe de o parte, în iureșul ei galopant, iar pe de alta, aproape sufocată de „ceață", intriga este într-o bună măsură nerezolvată sau, în orice caz, tratată în chip simplificator, departe de puterea de seducție a textului. Scene de o importanță covârșitoare, cum sunt aceea a crimei și a jocului „de măști" ce o urmează, disimulările din relația lui *Macbeth* cu *Banquo*, sau permanentul glissando între exaltare și groază ce definește cuplul regal *Macbeth*, dar nu numai acestea, se deslușesc cu greutate într-o mizanscenă ce adeseori „așază" nefericit fizionomiile în întuneric și pune sangvinitatea mai presus de interioritate. Actori de valoare, ca Ion Fiscuteanu (nu tocmai convingător sub chipul ușor decrepit al unui rege care, prin asta, pare să motiveze și el dorința lui *Macbeth* de a urca pe tron), Nicu Mihoc (un *Banquo* ce pare să se releve doar... pentru sine) și Ion Rițiu (un *Macduff* creionat doar exterior) sau tineri talentați, ca Rareș Budileanu, nu ne dau adevărata măsură a personalității lor actoricești, deși la timonă se află un director de scenă ce își mărturisește deschis atracția față de „forța și puterea" personajelor. Apoi, dincolo de intrigă, există o poezie aparte, ce plutește peste elanurile patetice ale protagoniștilor, se insinuează în magia duhurilor nopții ori însoțește discret prăbușirea eroilor în hăurile iadului, dar această poezie (pusă în evidență de traducerea lui Ion Vinea) transpare și ea cum multă parcimonie printre vălurile „ceții" din scenă.

Îmi repugnă maniera superficial-bășcălioasă în care s-a scris undeva despre acest spectacol, dar nu pot împărtăși nici punctul de vedere potrivit căruia „în palmaresul oricărui creator un *Macbeth* este un *Macbeth*". Spun asta, pe de-o parte, cu respectul sincer față de posibilităților regizorului, iar pe de altă parte, cu gândul că, nu demult, am văzut *Regele Lear* într-o înfățișare ce șifona serios și palmaresul regizorului și pe acela al scenei prestigioase care l-a găzduit.

Teatrul Național din Târgu Mureș – *Macbeth* de Shakespeare. Traducerea: Ion Vinea. Regia: Ștefan Iordănescu. Decorul: Horațiu Mihaiu. Costume: Kristina Nagy. Muzica: Ildiko Fogarassy. Cu: Claudiu Bleonț, Diana Văcaru, Ion Fiscuteanu, Dan Glasu, Eduard Marinescu, Suzana Macovei, Nicu Mihoc, Ion Rițiu ș.a. Data premierei: 10 octombrie 1999.

Ștefan OPREA

Din programă ,și din afara ei

Teatrul „Luceafărul" din Iași – *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale. Regia și scenografia: Ion Cibotaru. Distribuția: Ion Agachi (*Jupân Dumitrache*), Tani Paraschiv (*Nae Ipingescu*), Adrian Zavloschi (*Chiriac*), Viorel Vârlan (*Spiridon*), Toma Hogea (*Rică Venturiano*), Doina Iarcuczewicz (*Veta*), Liliana Mavriș-Vârlan (*Zița*), Gigi Sfaițer (*Ghiță Țircădău*). Data premierei: 10 noiembrie 1999.

Cu *O noapte furtunoasă*, pe care a prezentat-o în premieră la jumătatea lunii noiembrie, Teatrul „Luceafărul" din Iași își înnobilează repertoriul stagiunii acesteia, venind în întâmpinarea spectatorilor adolescenți cu o lucrare clasică aflată în programa școlară. Scena ieșeană își onorează astfel una dintre obligațiile esențiale. Dar spectacolul, realizat de Ion Cibotaru (regia și scenografia) se adresează, în aceeași măsură, spectatorilor de toate vârstele – obligația colaborării cu școala fiind astfel depășită ca sferă de interes și orizont de așteptare.

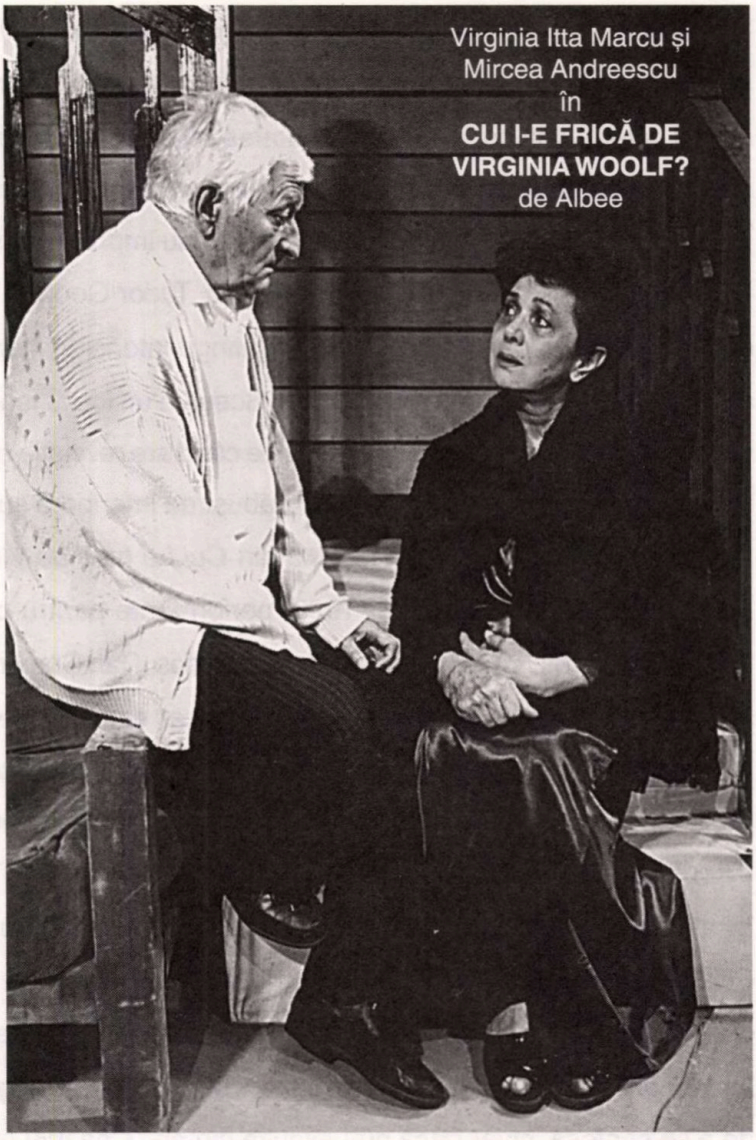
După ce am văzut numeroase montări cu această piesă – unele onorabile, altele pidosnice și de-a dreptul trăsnite – am asistat, de data aceasta, la un spectacol care nu sare peste cal și nu vrea să fie, cu orice preț, viziune regizorală inedită.

Regizorul rămâne mereu „în text", micile eliminări de replici fiind cu totul neînsemnate, iar „descoperirile" de subtext având măsură și justificare. Așa, de pildă, nu șochează faptul că *Spiridon* fură materiale de pe șantierul casei lui *Jupân Dumitrache* sau că același nu mai e ucenicul de prăvălie umil, supus tuturor din casă; el „se burică" chiar la stăpânul său, e colțos, bazându-se pe slăbiciunile mascate ale *Jupânului* și ca unul care știe multe din cele ce se petrec în jurul lui. Și cu *Zița* e mai îndrăzneț decât propune textul; pretinde răsplata în natură pentru serviciile de curier pe care i le face: pretinde să fie sărutat, o îmbrățișează, o pipăie etc., pregătindu-și terenul în vederea parvenirii la condiția lui *Chiriac*. Personajul e foarte bine interpretat de Viorel Vârlan – cu umor conținut, cu subtile tușe de caracter și cu deschideri de situații și relații inedite. Cât anume din această viziune aparține regizorului și cât actorului nu știm, dar lucrul ieșind bine, punem reușita pe seama amândurora. Altfel decât l-am văzut până acum e și *Nae Ipingescu* în interpretarea lui Tani Paraschiv: e un polițai „în țivil", care a renunțat la permanentul „rezon", înlocuindu-l cu pufnituri de râs în apartéuri, ca unul care își dă seama de ridicolul situației în care se află *Jupân Dumitrache*. Gazeta o citește la „portavoce", cu sublinieri tonale sugestive atunci când pasaje din articolul lui Rică Venturiano au rezonanțe în actualitate. Este, și aceasta, o „găselniță" regizorală care nu violentează textul, dimpotrivă, îi subliniază impactul cu prezentul și îi mărește audiența. *Jupân Dumitrache*, interpretat de Ion Agachi, e un moșulică ridicol, susținut actoricește cu destul umor. Fără a exagera, Ion Agachi își îngăduie, totuși, să adauge de la el unele „completări" de replici, ceea ce îl deranjează pe spectatorul cunoscător. Și unele gesturi depășesc limitele cerute de o reprezentație destinată cu prioritate adolescenților. De altfel, în tot spectacolul e un exces de gesturi, de mișcări inutile, de tăvăleală care, pe alocuri, acoperă efectul excepțional al replicilor. Excelează (în sens negativ), la acest capitol, Doina Iarcuczewicz, interpreta *Vetei*: prea multă zbatere fizică, prea mult zbucium și, în general, prea mult patetism. *Veta* nu e Fedra, totuși. Or, actrița pare a juca tragedie. Și nu e cazul. Ea pune accente exagerate pe starea *Vetei*, pe disperarea ei; rostește fatal replicile, cadențează, caută tonuri teribile etc. Un manierism al rostirii o amenință de mai multă vreme pe actriță și ea va trebui să se supravegheze cu atenție, pentru a nu fi mereu la fel, mereu aceeași, indiferent de personaj. Toma Hogea e un *Rică* în nota obișnuită, impusă de cei mai buni interpreți anteriori, contribuția personală constând într-o anume severitate trucată în relația cu ceilalți, mai ales cu *Jupân Dumitrache*, față de care își rostește discursul ca un parlamentar actual – cu gravitate, cu falsă superioritate intelectuală și alură politico-patriotardă. Din costumația lui – chiloții tricolori nu fac efectul dorit, dimpotrivă. O *Zițâ* nevricoasă, nu atât înamorată cât interesată de un măritiș avantajos interpretează Liliana Mavriș-Vârlan. Iar Adrian Zavloschi desenează destul de sigur un *Chiriac* mai mult farseur decât interesat realmente de relația cu *Veta*.

Fără a aduce noutăți importante în interpretarea textului caragialean, spectacolul îl comunică în ce are el esențial.

Ludmila PATLANJOGLU

Braşovul la Bucureşti



Virginia Itta Marcu şi Mircea Andreescu în **CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF?** de Albee

Venirea prin concurs a lui Mircea Cornişteanu la conducerea Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov în stagiunea '96–'97 a însemnat un moment de revigorare a instituţiei. Printr-o strategie managerială şi artistică eficientă, directorul a reuşit să impună trupa în atenţia publicului şi a oamenilor de teatru. Astfel, în aceşti trei ani, s-au realizat 22 de premiere; s-a triplat numărul spectacolelor – de la 94 la 239; au crescut încasările pe bilete de la 7 milioane lei la 166 şi câştigurile totale de la 129 milioane lei la 572; s-au obţinut sponsorizări de 180 de milioane lei. Un repertoriu interesant, cu o dimensiune elevat culturală a animat atmosfera de creaţie. Pe afiş au figurat artişti de prestigiu ca Alexandru Tocilescu, Horea Popescu, Alexandru Colpacci, Mihai Mădescu, T. Th. Ciupe, Iosif Herţea. Colectivul s-a împrospătat cu tineri de talent: regizorul Claudiu Goga, actorii Iulia Popescu, Gabriela Butuc, Bianca Zurowski, Marius Cordoş, Dan Cogălniceanu, Traian Grigoriu, Mara Nicolescu, teatrologul Diana Roman. S-a reluat Festivalul Dramaturgiei Contemporane şi s-au realizat spectacole de relief al căror ecou a depăşit rezonanţa locală, fiind apreciate de critică, invitate la festivaluri naţionale şi internaţionale.

Un recent turneu bucureştean confirmă impresia favorabilă.

Momentele de vârf ale acestei întâlniri au fost două producţii remarcabile: *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* în regia lui Mircea Cornişteanu şi *Şantaj* montat de Claudiu Goga. Sunt reprezentaţii în care eroii – fie ai unei societăţi de consum, pragmatice, opulente, dar alienate şi alienante pentru individ, fie eroii unei societăţi sărăcite material şi spiritual de comunism, de contrastele perioadei postrevoluţionare de tranziţie

– sunt tulburați de aceeași întrebare: cum trăim? În pofida diferențelor psihologice, sociale, politice, religioase, ei aparțin aceleiași familii, de fapt, familia noastră. Descoperi în destinul lor starea dramatică a unei colectivități ce își caută identitatea aflată în criză. Este motivul pentru care publicul a fost cucerit și emoționat. În aceste spectacole-recital au strălucit alături de nume consacrate și tineri interpreți.

În piesa lui Albee regia lui Mircea Cornișteanu imprimă un stil tensionat dramatic cvartetului Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Gabriela Butuc, Tudor George. Transformarea dragostei în ură – în viața de cuplu la tinerețe, dar și la senectute – atinge intensități paroxistice. Cruzimea relațiilor dintre personaje este și a existenței în care ne mișcăm. Scena e un loc al tensiunilor înalte și în *Șantaj*. Drama profesoarei din societatea sovietică, care se sinucide când are revelația șocantă că a crescut niște monștri, dă frisoane. Jocul cu stările, gradarea epuizării, prăbușirea interioară sunt admirabil exprimate de Virginia Itta Marcu. Această partitură, ca și rolul *Martha* din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, o situează în „topul" celor mai bune actrițe ale anului teatral 1999, performanțe pentru care ar merita neîndoios un premiu. Replica tinerilor interpreți, Iulia Popescu, Marius Cordoș, Dan Cogălniceanu, Marius Cisar, este la fel de puternică. În decupajul realist, foarte minuțios și rafinat elaborat de Claudiu Goga, ei sunt ipostaze dureroase ale inocenței pervertite. Deruta morală a acestor adolescenți, dispuși la orice compromis pentru a reuși în viață, devine imaginea cutremurătoare a vremurilor noastre confuze și violente. După originalul *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, premiat în Gala UNITER și la Gala Absolvenților, Claudiu Goga își afirmă cu acest spectacol talentul său profund și viguros.

Și *Iubiri neterminate* de Paul Edmond s-a remarcat prin reușite actoricești. Infirmii sufletești ai unei drame camerale sunt întruchipați reliefat de Gabriel Săndulescu, Gabriela Butuc, Adrian Rățoi. Nevrozați, înstrăinați, adunați de întâmplare într-un bar, pentru ei singura iluzie de evadare este nevoia de a vorbi, de a se confesa, chiar dacă nu-i ascultă nimeni. Cea mai mare frustrare, cauza tuturor suferințelor este lipsa dragostei. Ea creează un gol în jur, îi face nefericiți și anxioși. Aducerea la rampă a acestui text, scris de un autor belgian contemporan de succes, montarea coerentă, dramatică ce prilejuiește interpreților mini-recitaluri aparțin lui Alexandru Colpacci. Un regizor care, prin spectacolele sale, a avut un rol substanțial la consolidarea portretului revitalizat al teatrului brașovean de azi.

Viziunea tragicomică a Revoluției franceze din celebra piesă *Marat-Sade* de Peter Weiss a atins epidermic sensibilitatea publicului. Coșmarul crud și bufon al istoriei devenită teren al alienării este hiperbolizat excesiv de Kincses Elemer, în tripla sa ipostază de regizor, scenograf, ilustrator muzical. *Persecutarea și asasinarea lui Jean Paul Marat, reprezentată de grupul teatral al ospiciului Charenton sub conducerea marchizului de Sade* ne lasă indiferenți. Latura emoțională sau cea reflexivă este pulverizată de retorică și patosul declamatoriu. Mizanscena bogată vizual suferă prin eludarea interiorității din focul interpreților. Ei nu trec de nivelul ilustrativ la cel al întrupării decât în scurte momente.

O producție mai veche cu *Tartuffe* de Molière (versiunea românească: Romulus Vulpescu) a adus și clasicii în turneu. O montare fără prolixități, în contururi limpezi în care evoluează o echipă omogenă: Mircea Andreescu, Costache Babii, Paula Ionescu, Dana Trifan, Radu Negoescu, Adrian Rățoi, Viorica Geantă Chelbea, Andrei Ralea, Virginia Itta Marcu ș.a.

Cu o fantezie temperată, regizorul Mircea Cornișteanu și scenografii Puiu Antemir (decoruri) și Doina Antemir (costume) conturează panorama comică a unei lumi apuse cu tot sistemul său de semne, mode și clișee. În acest tablou cu parfum de epocă, vivace și colorat, sunt amendate cu subtilitate și tare de comportament ce revin în contemporaneitate. Actorii parodiază și se autoparodiază, dorind să stabilească o complicitate cu spectatorii. Pe alocuri reușesc. Mai ales datorită forței comice a lui Mircea Andreescu–*Tartuffe* sau Costache Babii–*Orgon*.

Turneul arată o stare de creație normală la Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov, o stare prețioasă în climatul de anormalitate în care există teatrul românesc, marginalizat de guvernanți, umilit de împovărătoarele dificultăți financiare.

În **EURIDICE** de Jean Anouilh: Mara Nicolescu și Costache Babii

Constantin PARASCHIVESCU

Jaloane profesionale

În prima jumătate a lunii octombrie, Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov prezenta în capitală o adevărată „microstagiune" compusă din şase spectacole: *Iubiri neterminate* de Paul Edmond, regia Alexandru Colpacci, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Eduard Albee şi *Tartuffe* de Molière, regia Mircea Cornişteanu, *Şantaj* de Liudmila Razumovskaia, regia Claudiu Goga, *Canaliile* după *Volpone* de Ben Jonson, regia regretatul Adrian Lupu, *Marat-Sade* de Peter Weiss, regia Kincses Elemer. După cum se vede, un repertoriu de dramaturgi străini, clasici şi contemporani, cu semnături regizorale diferite. Ceea ce poate fi un indiciu de program, prin valorificarea unor teme universale cu rezonanţă actuală şi propagarea unor teme contemporane despre condiţia umană. Totodată, de diversitate stilistică, regizorii propunând fiecare altă faţetă a teatralităţii moderne, de la realismul trăirii dramatice (*Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, *Şantaj*) la sugestia polemică (*Marat-Sade*) sau parodică (*Tartuffe, Canaliile*). Ar fi urmat o conferinţă de presă la UNITER, organizată de secţia română a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, cu dezbaterea acestor spectacole, amânată însă, atunci, datorită pierderii unui remarcabil membru al secţiei. Reprogramată acum, cu prilejul premierei spectacolului *Euridice* de Jean Anouilh, în regia lui Dinu Cernescu (6 noiembrie 1999).

Din opiniile exprimate, se poate reţine aprecierea pentru managerialul eficient al directorului Mircea Cornişteanu, care a reuşit să scoată teatrul dintr-un anonimat provincial, valorificându-i potenţialul artistic până la prestigiul unuia dintre cele mai bune din ţară. De asemenea, o fericită armonizare a forţelor mai experimentate cu cele ale generaţiei tinere şi cristalizarea unui climat de emulaţie creatoare.

Din fişa de creaţie publicată în caietul-program (redactor Diana Roman), reiese că regizorul Dinu Cernescu se întâlneşte pentru a doua oară cu colectivul braşovean, după peste treizeci de ani. Cu care descifrează acum una dintre „piesele negre" ale dramaturgului francez Jean Anouilh, scrisă în timpul celui de-al doilea război mondial, *Euridice* (1941). Protestatar şi prolific, Jean Anouilh – „cel mai puternic şi mai crud dintre temperamentele dramatice ale epocii", cum îl numeşte un istoric literar – şi-a împărţit opera în „piese negre" şi „piese roz... strălucitoare, scrâşnite, costumate...", delimitări de oarecare nuanţă de ton, nu de esenţă. Dramele lui n-au aspect sumbru, farsele nu dau în hohot, sunt mai mult expresia unei ironii amare. În unele cazuri, reactualizează revolta unor spirite legendare – Ioana d'Arc, Thomas Becket –, în altele prelucrează mituri în limbaj contemporan – Antigona, Medeea, Euridice, mituri ce devin alegorii ale lumii moderne, cu nuanţe parodice. O lume în deriziune. Cum e şi azi?...

Spectacolul se desfăşoară cu publicul pe scenă – prilej de a simţi pe propria-i piele curentul de aer rece ce bântuie pe-acolo! În decorul unui bufet de gară şi în cel al unei camere de hotel, cu pereţi afumaţi, sordid, unde nici coloanele de sprijin nu-şi regăsesc funcţia (Mihai Mădescu). Cu nuanţe parodice în evoluţia unor personaje cabotinizate de vreme – *Mama*–Paula Ionescu, *Tatăl*–Costache Babii, *Vincent*–Mircea Andreescu, *Dulac*–Dan Săndulescu; savuros ambigue – *Chelnerul, Cameristul*–Gabriel Săndulescu; sau de o ambiguitate mai pronunţată – *Dl. Henri*–Viorica Geantă Chelbea. Eroii poveştii de dragoste, *Orfeu* şi *Euridice*, sunt talentaţii tineri Marius Cordoş şi Mara Nicolescu, pătimaşi, sinceri, autentici. Se reţine şi apariţia îndurerată a lui *Mathias*–Traian Grigoriu, prin conturarea unei sugestii din îmbinarea celor trei linii, de parodie, ambiguitate şi naturaleţe în joc, care ar fi definit mai bine tâlcul alegoriei.

Octavian SAIU

Timpul amintirii – timpul teatrului

Teatrul Dramatic Galați – *În umbra vântului* de Paul Emond. Traducerea: Elena Drăguşin Popescu. Versiunea scenică: Adina Zeev. Regia: Adrian Lupu. Muzica: Iosif Herțea. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Scenografia: Gall Maria şi Lis Adrian-Mignea. Cu: Dana Dumitrescu, Cristian Gheorghe, Aureliu Bâtcă, Ana-Maria Ciuncanu, Oana Preda Gheorghe, Petre Păpuşă, Lucian Pânzaru, Daniel Iancu, Svetlana Friptu, Magda Vernescu, Tamara Manea. Data premierei: 13 noiembrie 1999.

Piesa dramaturgului belgian contemporan *În umbra vântului* are o poezie stranie la care vibrezi inconştient. Dimensiune importantă a operei, ea se insinuează nu numai prin cuvinte, ci şi printr-o construcție specifică. Amprenta cehoviană şi, totodată, ibseniană a textului a fost remarcată şi pusă în lumină discret, prin metafore şi atmosferă. Trecut şi prezent se întâlnesc pe scenă. Interferența timpurilor se întâmplă atât de firesc încât cursivitatea nu suferă nici o fractură. Învăluită în sunetele muzicii lui Iosif Herțea, amintirea capătă viață, se actualizează şi se inserează în acțiune. Deşi ar fi putut zugrăvi această întrepătrundere de planuri într-o manieră cinematografică, Adrian Lupu a preferat să creeze o atmosferă teatrală şi lirică în care discursurile monologice nasc povestea. Se povestesc, se trăiesc şi se retrăiesc frustrări, drame, crize sufleteşti sau erotice.

Timpul subiectiv, interior acoperă realul, astfel că personajele ne apar şi ca proiecții ale celui care şi le readuce în memorie. Identitatea lor se defineşte în raport cu această stare. E un joc fatidic al relațiilor cu celălalt în care fiecare îşi caută propriul trecut, propria conştiință. Lumea şi lumile lor există într-un timp care îi apropie de moarte. Alterarea comunicării îşi află aici explicația. Între un trecut pe care încearcă să-l desluşească şi un viitor pe care nu-l pot intui, destinul lor e pustiul clipei. Printre pânze care atârnă şi umplu spațiul, redând, prin dispunerea lor, condiția bizară a personajelor, se zăreşte în fundal peretele vechi şi gol al scenei. Vălurile se vor ridica treptat, actorii intră şi ies... Rămâne însă acest perete, ca mărturie a unei realități care mistuie trecutul, prezentul nostru şi al eroilor: *teatrul*.

Ca testament al regretatului regizor rămâne nu doar spectacolul însuşi, ci şi debuturile pe care le-a prilejuit: Oana Preda Gheorghe, Dana Dumitrescu şi Cristian Gheorghe, trei actori a căror valoare sperăm să fie confirmată şi de acum încolo.

Acest propriu recviem al lui Adrian Lupu înseamnă aşadar tristețea unui sfârşit nemeritat, dar şi bucuria unor începuturi, de care avem atâta nevoie.

Margareta BĂRBUȚĂ

Spectacol cu... stele

Teatrul Odeon – *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin. Traducere și adaptare de: Lia Crișan și Tudor Steriade. Regia: Gelu Colceag. Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu. Ilustrația muzicală: Gelu Colceag. Pregătire muzicală și compoziții originale: Constanța Câmpeanu. Cu: Crina Mureșan, Adriana Trandafir, Valeria Sitaru, Camelia Maxim, Carmen Tănase, Iuliana Ciugulea, Elvira Deatcu, Șerban Ionescu, Ionel Mihăilescu, Dorina Lazăr, Oana Ștefănescu, Ioan Batinaș, Mihai Danu. Data premierelor: 3 și 4 decembrie 1999.

A face comedie dintr-o situație dramatică e o performanță, pe care o poate realiza un mare talent, cu mare forță de transfigurare artistică a realității. Este ceea ce reușește Aleksandr Galin în piesa *Stele în lumina dimineții* și, urmându-l îndeaproape, ceea ce reușește spectacolul cu această piesă, prezentat pe scena Teatrului Odeon, Sala Majestic. O piesă și un spectacol, care ne aduc în memorie, cu acuitatea prezentului, o umanitate estropiată și o situație – o societate – în care individul era jucăria, nu a soartei, ci a forței autorităților.

Inspirându-se dintr-un fapt real – hotărârea autorităților Moscovei de a scoate din oraș prostituatele și alte făpturi rău famate și a le transporta undeva, la periferie, într-o „colonie de vară" izolată, pentru a nu păta imaginea orașului, cu prilejul Olimpiadei din 1980 – Galin a creat, din câteva personaje, un univers uman plin de culoare, în care umorul se împletește cu tristețea, realitatea cea mai crudă este vizitată de aripa visului, tandrețea se înfiripă fără patetism.

Meritul spectacolului realizat sub conducerea regizorală a lui Gelu Colceag este de a fi dat acestei lumi consistență scenică, expresivitate, viață. O viață în marginea vieții, care se petrece cu firescul cotidianului, dar cu adânci semnificații umane, în spațiul scenic construit cu pricepere de scenografii Liliana Cenean și Ștefan Caragiu într-o dimensiune ce unește monumentalul cu sordidul.

Gelu Colceag știe să stimuleze actorii, dându-le libertate deplină de creație în limitele impuse de roluri, fără a scăpa din vedere unitatea construcției spectacolului, dozajul bine măsurat între comic și dramatic, între umor și emoție, de unde organicitatea compozițiilor, naturalețea comportamentului. Piesa oferind roluri bogate unui număr de cinci actrițe și doi actori, el a creat o dublă distribuție, justificându-și experiența prin calitatea reală a celor două variante de spectacol, care oferă publicului satisfacții estetice aproape egale. Spun „aproape" egale, pentru că, deși fiecare actriță și fiecare actor reușesc să se transpună pe deplin în personajele încredințate, fiecare aducând, desigur, și datele propriei personalități în conturul scenic propus de text și de regizor, două excepții se pot remarca prin valoarea deosebită, personală, a creației lor. E vorba mai întâi de Adriana Trandafir, această forță a naturii, capabilă să compună cu o finețe de filigran și să trăiască exploziv fiecare clipă a existenței scenice a *Annei*, și Dorina Lazăr, care pășește cu o uimitoare dezinvoltură de la răsfățata *Ziță* roz-bonbon la bolovănoasa pompiereasă *Valentina*, un fel de administratoare a „Coloniei". Nu le reproșăm nimic nici „dublurilor" lor, exacte, de un profesionalism fără cusur: Valeria Sitaru, mai sportivă, masculinizată în *Anna*, și Oana Ștefănescu, solidă și autoritară fără ostentație în *Valentina*. Ambiguitatea *Lorei*, care și-a compus dintr-un vis o realitate în care crede cu toată ființa, și-a găsit o excelentă interpretare în ușoara autoironie și blazarea conferite de Carmen Tănase, ca și în patetismul ușor desuet, cu glas tremolat, al Cameliei Maxim. Frumoasă, provocatoare, *Klara* convinge prin Elvira Deatcu, ca și prin Iuliana Ciugulea, unicul rol feminin nedublat, cel al *Mariei*, prilejuindu-i Crinei Mureșan un portret sensibil, de emoționantă fragilitate.

Sugerând cu finețe handicapul personajului *Aleksandr*, Șerban Ionescu îl face vizibil, în timp ce Ionel Mihăilescu, mai subtil, îl sugerează vrând să-l ascundă. În rolul milițianului îndrăgostit, *Nikolai*, Ioan Batinaș și Mihai Danu aduc prospețime tinerească, completând corect acest ansamblu de „stele" al Teatrului Odeon.

Delia VOICU

O seară de teatru sub semnul iubirii

Studioul „Casandra" – *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Regia: Adriana Popovici. Clasa prof. univ. Olga Tudorache, conf. univ. Adriana Popovici, c.d.asoc. Tamara Creţulescu, conf. univ. Marela Jugănaru, prep. univ. Şerban Puiu. Decoruri: Virgil Luscov. Costume: Adriana Raicu-Petre. Distribuţia: Florian Ghimpu (*Alexandru Andronic*), Cornel Brănescu (*Grigore Bucşan*), Lucian Ghimişi (*I.D. Borcea*), Leonid Doni/Alexandru Gheorghiu (*Ştefănescu*), Daniel Popa (*Voicu*), George Frâncu (*Pompilian*), Marcel Balan (*Brănescu*), Cosmin Seleşi/Florin Zaharia (*Agopian*), Florin Zaharia/Cosmin Seleşi (*Hubert*), Ilinca Atanasiu/Angela Munteanu (*Niţa*), Alexandru Gheorghiu/Mihaela Beţiu (*Un băiat cu cafele*), Laura Vasiliu/Ilinca Atanasiu (*Magda Minu*), Dalina Ionescu/ Laura Vasiliu (*Gaby*), Mihaela Geangu (*Ana*), Mihaela Beţiu/Dalina Ionescu (*D-ra Werner*). Data premierei: 30 octombrie 1999.

Producţiile Studioului „Casandra" din ultimii ani, modeste, în cea mai mare parte, au generat reacţii de îngrijorare faţă de starea învăţământului teatral. S-a semnalat precaritatea pregătirii, relevată atât de spectacole, în ansamblu, cât şi de performanţele individuale, mai ales de cele ale studenţilor secţiei de Actorie. Un moment fericit şi, în acest context, foarte important, este succesul montării cu care „Casandra" şi-a deschis actuala stagiune: *Ultima oră* de Mihail Sebastian în regia Adrianei Popovici.

Protagoniştii reuşesc, de la prima lor întâlnire cu publicul, să împărtăşească (şi să se împărtăşească) din bucuria teatrului. Este marea lecţie, deprinsă tainic, în anii de şcoală, şi şansa lor de a fi fost îndrumaţi de două maestre: Olga Tudorache şi Adriana Popovici. Premisa acestei creaţii – de impresionantă acurateţe – este lucrul cu actorul. Până la înfăptuirea lui scenică, textul a prilejuit o analiză adâncă a rolurilor şi a situaţiilor. Adevărul trăirii, rezultat dintr-un exerciţiu riguros şi, probabil, dur (intransigenţa regizorului fiind proverbială), subliniază trăsăturile personajelor, studiate în profunzimea realităţii lor umane, psihologice şi sociale. Lumea viciată a gazetarilor este privită cu ironie. Indivizii oportunişti şi corupţi, care o populează, sunt aidoma unor eroi ai zilelor noastre. Asemănarea lor este însă sugerată fără ostentaţie, cu efect teatral subtil.

Chiar dacă în coerenţa elementelor scenice nu intră, din păcate, şi decorurile – improvizate, alăturate neinspirat –, omogenitatea întregului este asigurată de echilibrul partiturilor. Roluri de mică întindere sunt rezolvate convingător de Angela Munteanu şi Florin Zaharia, şi strălucit de Mihaela Beţiu, Dalina Ionescu, Mihaela Geangu şi Cosmin Seleşi. S-au remarcat, prin prezenţe elocvente, Alexandru Gheorghiu şi Daniel Popa. Portretizări percutante, deşi uşor şarjate, izbutesc Leonid Doni şi Marcel Balan.

Pompilian, veşnicul „redactor de serviciu" este vioi caracterizat de George Frâncu. Toate încurcăturile cauzate de spiritul versatil care domneşte într-o „anumită parte a presei" dobândesc un substrat satiric, bine ţintit. *I.D. Borcea* (directorul ziarului) este, prin Lucian Ghimişi, o apariţie, iniţial, autoritară, prestanţa

lui pierzându-se, treptat, până la răvășirea din final. Personajul prin excelență propriu dramaturgiei lui Mihail Sebastian idealistul străin de cele lumești, profesorul *Alexandru Andronic*, devine, în întruchiparea lui Florian Ghimpu, un om tentat de compromis. Depășind momentul de cumpănă, el rămâne, totuși onest.

Laura Vasiliu a creat-o pe *Magda Minu* printr-un fin balans între lirism intens și comic irezistibil. Evocându-l, cu toată forța imaginației tinerești, pe Alexandru cel Mare, ea declanșează secvențe de emoție pură.

Cornel Brănescu – în marele industriaș *Grigore Bucșan* – dovedește o remarcabilă maturitate interpretativă. În evoluția sa răzbate întreg eșafodajul de idei al eroului, transpus în limbaj gestual și mimic expresiv.

La premieră, alături de aplauze furtunoase, studenții au primit, în genunchi, la rampă, îmbrățișarea minunatei lor profesoare, Olga Tudorache. Această binecuvântare, ce poate însemna, la început de drum, mai mult decât orice elogiu, este dovada unei imense iubiri. Fără aceasta și fără meritul Adrianei Popovici momentul de teatru adevărat la care am luat parte, probabil, nu s-ar fi născut...

Mihaela Geangu, Laura Vasiliu și Lucian GhimișI

Foto: Corneliu David

Oana BORȘ

Uși întredeschise

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – *Comedia erorilor* de William Shakespeare. Regia: Cristiana Râpeanu. Scenografia: Lia Dogaru. Cu: Cornel Brănescu, Lucian Ghimișî, Florian Ghimpu, Alexandru Gheorghiu, Dalina Ionescu, Ilinca Atanasiu, Cosmin Seleșiu, Lili Perepelicinic, Halina Cornișteanu, Filip Ristovski, Vlad Oancea. Data premierei: 14 noiembrie 1999.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău și-a înscris scurta existență (numai patru ani) sub semnul particularului, căci el ființează ca un „teatru de proiecte". O soluție viabilă, se pare, dar și generoasă pentru publicul oricând dornic de a se întâlni cu noul.

Primul proiect al stagiunii: *Show-ul vieții mele*, a fost un spectacol omagial susținut de Tamara Buciuceanu. Cea de-a doua premieră, *Comedia erorilor* de William Shakespeare a marcat, însă, un debut: regizoarea Cristiana Râpeanu, studentă în anul IV la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică– București. Protagoniști, colegi de generație din aceeași facultate. Premisa fiind tinerețea, spectacolul, născut pe scena buzoiană, are ca elemente dominante dinamismul, prospețimea și savoarea. Insuficiente însă pentru a compensa tarele, căci textul shakespearian dă libertate fanteziei creative, care folosită în exces, așa cum se întâmplă aici, aduce o încărcare a scriiturii scenice. Tributară experienței precare ne-a părut și lipsa deprinderii actorilor de a-și asculta partenerul și de a-i răspunde. În plus, spectacolul mai suferă uneori de absența omogenității.

Dincolo de aceasta, firul regizoral transpare coerent. Lumea adusă pe scenă este o lume vie, organică, nicidecum a rigorii (atâta timp cât ordinea și autoritatea sunt minimizate). O lume care capătă localizare: spațiul – piațetă cu elemente stilizate de arhitectură elenă, peste care plutesc acorduri de muzică grecească. Tonalitatea parodică atribuită discursului scenic capătă dimensiune grație prezumțiilor actoricești ce răspund pe măsură: Lucian Ghimișî (*Dromio*) cu dezinvoltură și cu simț al comicului foarte bine dezvoltat; Cornel Brănescu (*Antipholus*) cu naturalețe dată de o anume inteligență în construcția rolului; Dalina Ionescu (*Adriana*) – prezență cu foarte multă forță; și Ilinca Atanasiu (*Luciana*) – o fină șiretenie în aparenta candoare.

Și chiar dacă la finalul spectacolului *Dromio* (Care? Poate eu, poate celălalt.) cere să se tragă cortina, pentru această generație ușile s-au întredeschis. Cine va putea să le deschidă? Va decide timpul.

Dalina Ionescu, Lucian Ghimișî și Cornel Brănescu

Irina IONESCU

O stagiune aniversară

Teatrul Masca – *Domnul de Pourceaugnac* adaptare după Molière. Regia: Mihai Mălaimare. Scenografia: Nina Brumuşilă. Muzica: George Natzis. Cu: Sorin Dinculescu, Nicolae Pungă, Ana-Maria Pâslaru, Mioara Ifrim, Delia Sabău, Cătălin Mirea, Erlend Secrieru, Dora Iftode, Darius Munteanu, Eduard Savin. Data premierei: octombrie 1999.

Teatrul Masca – teatrul de gest, de pantomimă, de expresie corporală, împlineşte în actuala stagiune teatrală zece ani. Un deceniu cu multe spectacole de gen, turnee şi participări la festivaluri, dar, în acelaşi timp, un deceniu în care au fost organizate şi câteva acţiuni în premieră la noi, precum primele reprezentaţii de stradă sau reprezentaţii date în spitale, case de copii, aziluri de bătrâni, fabrici şi aeroporturi. Toate, oferite gratuit unor spectatori, mulţi dintre ei aflaţi pentru prima dată la un spectacol de teatru.

Deşi data exactă a aniversării este 24 mai 2000, pregătirile au început încă de la sfârşitul anului trecut, când a avut loc premiera spectacolului *Domnul de Pourceaugnac* de Molière, comedie pusă în scenă de directorul teatrului, actorul Mihai Mălaimare. De această dată, reprezentaţia nu a mai avut loc, ca de obicei, în aer liber, ci a fost găzduită de Sala „Toma Caragiu" a Teatrului „Bulandra". Textul lui Molière şi spaţiul claustrant alese nu au schimbat însă şi maniera de joc a membrilor trupei. Mai întâi, actorii s-au pregătit „la vedere" pentru a oferi spectatorilor posibilitatea unei cunoaşteri mai îndeaproape a activităţii lor, apoi, reprezentaţia a fost „prefaţată" la rampă de regizorul ei care, în plus, a avertizat că actorii au „fotografiat", la rândul lor, publicul şi că există riscul/şansa implicării lui, la un moment dat, în acţiune. Tot pe ideea de *captatio benevolentiae* a fost amenajat şi standul din holul teatrului, unde se vindeau tot felul de obiecte promoţionale printre care şi celebrele nasuri roşii de clovn pe care unii spectatori le-au purtat chiar în timpul reprezentaţiei.

De altfel, întreţinerea atmosferei în sala de spectacol nu a fost deloc neglijată. Pe fondul unei muzici care le marca intensitatea şi le lungea durata, aplauzele au fost deschise, de multe ori chiar de pe scenă, iar la final actorii au ţinut să mulţumească publicului şi să afle de la câţiva dintre reprezentanţii săi ce impresie le-a făcut Teatrul Masca şi dacă s-au simţit bine în compania lui. De admirat ar fi încrederea membrilor trupei în propriile forţe, plăcerea cu care joacă, precum şi organizarea cadrului de prezentare a spectacolului. De dorit lasă, însă, construirea neglijentă a personajelor – linii puţine şi foarte îngroşate – vulgaritate gratuită, lipsa de acurateţe şi, uneori, chiar şi incoerenţa ansamblului. Costumele şi recuzita sunt încărcate inutil.

Ileana BERLOGEA

Pătimașă pledoarie pentru teatru

Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu – *Commedia*. Scenariul, regia, ilustrația muzicală: Marian Negrescu. Scenografia: Valer Neag. Costume: Tamara Grama. Cu: Monica Sfetcu, Valeriu Bâzu, Andra Cornea, Cristinel Dobran, Dan Calotă, Cornelia Diaconu, Dan Dobroiu, Sorin Giurca, Ion Alexandrescu, Carmen Roșca, Eugen Titu, Rodica Adriana Gugu, Nicu Vicol, Pompiliu Ciochia, Simona Urs, Ionuț Stoica, George Drăghescu, Luminița Goșa, Marian Ancuța, Georgiana Pănescu, Flavu Nanu, Andra Anescu, Laurențiu Vâlceanu, Mihaela Talabă, Vlad Cucu, Daniela Nicolescu, Cătălin Udroiu, Iarina Capuzanu, Ștefan Preda, Delia Tâștea. Data premierei: 11 decembrie 1999.

Tânărul teatru de pe malul Jiului și din orașul „Coloanei" lui Brâncuși, condus de energicul și fanaticul actor Marian Negrescu, întâmpină noul an 2000 cu o arzătoare pledoarie pentru arta scenică, cu un spectacol colectiv, popular, accesibil, dar în egală măsură amar, la fel ca și lupta colectivului pentru supraviețuire, pentru dreptul la creație.

Și Marian Negrescu, după cum ne mărturisește singur în Caietul-program, a apelat la cel mai extraordinar moment al teatrului european, la *Commedia dell'Arte*. Studiind cu atenție cele mai diverse scenarii, dar în egală măsură și „Poeticile" actorilor, mai ales cea a lui Niccolo Barbieri, Marian Negrescu a adus în montare și numeroase elemente din lupta cotidiană pentru teatru, un apel fierbinte, plin de dragoste, către spectatori, un protest dur, aspru față de cei ce nu vor teatru. Un *Principe* refractar (Diana Drăghici) și un compact grup de *consilieri*, fără identitate, ce acționează și vorbesc la fel, și două trupe de actori *Fideli* și *Gelosi* se confruntă în primul conflict. Cel de-al doilea este chiar între interpreții, veniți cu căruțele lor într-un oraș. Decorul nu este altceva decât un fundal pe care se profilează siluetele celor două care (scenografia: Valer Neag) și personajele cu costume colorate și cu sugestive elemente de epocă (costume: Tamara Grama). După o scurtă și amuzantă ceartă, *Fideli* și *Gelosi* se împacă, fiecare în parte jucând câte o scenă din povestea lor cu *Pantalone* (Valeriu Bâzu din prima trupă și Eugen Titu din cea de-a doua), tatăl lui *Lelio*, dornic s-o ia de nevastă pe *Clarice*, iubita fiului său. Există bineînțeles și doi abili *Truffaldino*, jucați rând pe rând de Cristinel Dobran și Nicu Vicol și nelipsita, iscusita *Smeraldina* (Andra Corbea și Rodica Adriana Gugu). *Pantalone* va fi păcălit de servitoarea-vrăjitoare care-l convinge să umble gol prin oraș, doar cu o blană pe el, cu speranța că redevine tânăr, în timp ce *Lelio* (Dan Dobroiu și Pompiliu Ciochia) este introdus sub forma unei statui în cada *Doctorului*, tatăl *Claricei* (Dan Calotă și Ionuț Stoica).

Acțiunea este amuzantă, ritmul dinamic, actorii cu disponibilități fizice și vocale reale, dar calitatea spectacolului este dată mai ales de o mare plăcere a jocului și de o autentică inventivitate în crearea relațiilor, în replici, în bucuria de a fi împreună.

Rodica Adriana Gugu și Nicu Vicol

Nu lipsesc nici căpitanii din cele două trupe (Sorin Giurca și George Drăghescu), după cum sunt prezenți și conducătorii actorilor, Ion Alexandrescu la *Fideli* și Luminița Goșa la *Gelosi*, dar cea mai mare reușită constă în structura perfectă a grupurilor, în scenele de ansamblu pline de pitoresc, de culoare, de haz sau atunci când trebuie, de tensiune.

Fiind vorba despre o luptă, umorul se asociază cu tristețea, mai ales la început și la final. Deschiderea spectacolului se face cu câteva tablouri încărcate de nostalgie, cu umbre ce vin din adâncurile memoriei, cu siluete ce par a se desprinde din cele mai dense ceturi ale amintirilor.

Meritul regizorului și alcătuitorului de scenariu, Marian Negrescu, constă și în buna selecție a textelor, în legăturile făcute între momente, firești, fără hiatusuri, și în introducerea subtilă a pasajelor didactice. Prologul este o pledoarie pentru teatru, pentru comedia ca oglindă a vieții și legătură între oameni. Și în final, în ciocnirea dintre actori și *Principele* dictator, nu lipsesc argumentele referitoare la valoarea educativă a teatrului, dar legarea acestora cu o stare de emoție face să dispară tonul retoric sau artificial.

Ca regizor Marian Negrescu a știut să lucreze cu interpreții, găsind pentru fiecare personaj al *Commediei dell'Arte* gesturile și cuvintele specifice, dezvăluindu-le mai ales posibilitatea de comunicare, calitățile scenice deosebite. Foarte bine alese cântecele de epocă, ce par extraordinar de moderne datorită calităților melodice.

Oana Cristea GRIGORESCU

Un loc pentru reformă

Mai toate casele vechi din Transilvania au pivnițe spațioase, cu arcade și bolți din piatră, locuri care în ultimului deceniu au inspirat schimbarea destinației. Teatrul s-a refugiat din calea academismului în spații neconvenționale, exersate de decenii cu precădere de companiile independente din întreaga Europă. Nu e de mirare că apar replici de tot felul la sălile-studio. Cea de la Târgu Mureș se numește „Underground". Pivnița veche a Teatrului pentru Copii și Tineret „Ariel" din Târgu Mureș, amenajată în spațiu de joc neconvențional, fără scaune pentru public, fără culise pentru actori, e un loc pe care public și actori deopotrivă, și-l asumă dacă acceptă să intre în el. Directorul Teatrului „Ariel" și regizorul spectacolului cu care a fost inaugurat „Underground", Gavril Cadariu, a pornit de la premisa că spectatorii de azi nu mai pot fi doar parte pasivă, căreia i se oferă de-a gata, spre consum, un produs cultural. Labirintul pe care îl sugerează arcadele pivniței de la „Underground" invită la un joc egal al ascunderii și descoperirii. Nu doar spectacolul se cere reconstituit din fragmente salvate de spectatori, ci și publicul devine pentru actor o fata-morgana pe care, dacă ai apucat să o prinzi în mrejele teatrului, ai datoria să o păstrezi. Riști să-ți scape în labirintul bolților în care umbre și oameni își schimbă imprevizibil locurile. Rolul nedeclarat al publicului este de a reface unitatea spectacolului din fragmentele rătăcite în colțurile pivniței-teatru. Nu o vom înțelege de la început, vom fi derutați mai întâi și tocmai de aici se va naște un alt plan spectacular. De o parte actorii care își urmează povestea, de altă parte publicul invitat să opereze propria selecție și cronologie în scenele care se desfășoară ciclic, în multiple spații de joc. Simultaneitatea tensionează mecanismul teatral în acest caz special. Pentru că așa cum șade bine unui loc proaspăt inaugurat, „Underground" s-a deschis la începutul lui octombrie cu o premieră: *SSS*, adică *Social Sound System*. Mai pe românește, *Sistem Social de Sunete*. Ce să însemne asta? Multiple planuri de joc în care indivizi anonimi deapănă obișnuințe cotidiene: trezitul de dimineață, cafeaua, lectura ziarului, slujba... toate descrise doar de zgomotele comune ale activităților noastre sociale. E drept că proiectul *SSS* beneficiază de o trupă de actori îndelung antrenată în pantomimă și animație, iar spectacolul de acum îi este special dedicat. De aici discrete situații regizorale, adresate fiecărui actor în parte. Georgeta Potcoavă, Valentin Lozincă-Mandric, Mioara Topor, Viorel Meraru, Rudolf Moca ilustrează sensibil gândul regizoral. Gavril Cadariu respectă creator cerințele locului, datele actorilor și nu uită nici o clipă că publicul prin reacția lui întregește spectacolul. Fără el, *SSS* e doar un mecanism cu cheie fin reglat, dar peste care nu e suficient suflul animator al regizorului. Publicul îl face să trăiască cu adevărat.

Cristina MODREANU

A 8-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene

În spiritul lui Strehler

Cea de-a 8-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, desfășurată la Strasbourg între 5 octombrie și 7 noiembrie 1999, s-a aflat permanent sub semnul lui Giorgio Strehler, umbra marelui regizor (care a inițiat, în 1992, Uniunea și mai pe urmă acest Festival) plutind asupra frumosului oraș de pe Rin, oraș recunoscut drept capitala Europei. Lăsând la o parte, pentru aproape o lună, preocupările-i politice și legislative importante, Strasbourgul s-a lăsat purtat de febrilitatea creatorilor de teatru care s-au strâns în jurul TNS (Théâtre National de Strasbourg) pentru a-și prezenta spectacolele, a se cunoaște și a duce astfel mai departe idealurile Maestrului prea devreme plecat din lumina reflectoarelor. Primul care a răspuns gândurilor lui Strehler despre o Europă unită întru cultură a fost directorul TNS, Jean Louis Martinelli, care a alcătuit selecția Festivalului ghidându-se în primul rând după calitatea jocului actorilor, conform propriei mărturisiri. În ceea ce privește teatrul ca mijloc de comunicare între țările europene, regizorul Martinelli își afirmă curajos opinia: „Nu pot adera la Europa decât pe plan umanist, într-atât sunt de neliniștit de forma pe care o ia construcția sa – singurele criterii care par să unească diferitele state sunt economice. Aici, cred eu, că spectacolul viu are un rol de jucat. Nu văd de ce n-ar exista și în cultură un criteriu de convergență economică. Mă opun existenței unei politici europene în materie de spectacol viu și a unui superminister care să decidă activitățile din fiecare țară. Dimpotrivă, am putea imagina un criteriu de convergență europeană în virtutea căruia fiecare stat să consacre 1,5% din bugetul său național culturii, cu un angajament serios de a lua în considerație arta vie la fel de mult ca și industriile culturale."

Bine ar fi să existe o asemnea gândire și la noi – noi cei care n-am putut nici măcar să fim prezenți la această ediție, după ce în 1995 Teatrul „Bulandra" a îndeplinit cu succes pentru Festivalul UTE îndatorirea de gazdă ce i-a revenit teatrului strasbourghez în 1999. Ca întotdeauna, suntem consecvenți doar în a ne rata șansele. Pentru că o șansă era prezența printre cele mai bune teatre europene, cu spectacole noi, de succes, semnate de unii dintre cei mai bine cotați regizori europeni ai sfârșitului de mileniu, dintre care amintesc pe: Cristoph Marthaler (cu *Specialiștii*, spectacol realizat la Deutsches Schauspielhaus), Lev Dodin (cu o adaptare după *Platonov*, *Cevengur*, o montare realizată la Malâi Teatr din Sankt-Petersburg), Georges Lavaudant (cu *Ajax-Filoctet,* la Odéon Théâtre de l'Europe, Paris), Luca Ronconi (cu *Jurnalul unei fete în casă* după Octave Mirbeau, la Teatro Stabile dell' Umbria, Perugia), Ingmar Bergman (cu *Creatorii de imagine*, de Per Olof Enquist la Kungliga Dramatiska Teatern), Thomas Ostermeier (cu *Suzuki I și II*, montat la Baracke de Deutschen Theaters, Berlin) ș.a. Spectacolele prezentate (dintre care, personal, am văzut doar o parte) au demonstrat că mișcarea teatrală europeană evoluează în câteva direcții clare: revizitarea clasicilor, dar nu pentru „bifarea în program", ci având ca scop inovarea estetică; căutarea unor noi forme teatrale (în special prin amestecul teatrului cu celelalte arte, un metisaj care dă, din ce în ce mai hotărât, rezultate interesante); realizarea de spectacole-cadru pentru dramaturgia nouă, dar nu orice fel de dramaturgie, ci aceea conținând interogații precise asupra secolului pe care îl trăim. Temele ce revin obsedant în creațiile acestui sfârșit de mileniu ar fi: avertizarea asupra efectelor dezastruoase ale utopiei asupra ființei umane, urmările în timp ale dictaturii, pericolul izolării individului într-o lume ce-și schimbă mijloacele de comunicare și tinde permanent spre globalizare, paranoia specializărilor în varii domenii, care poate duce omul în pragul unor manifestări extreme, etc. Festivalul Uniunii Teatrelor Europene a prilejuit și în 1999, ca la fiecare dintre edițiile sale, mai multe acțiuni conexe: o „paralelă festivalieră" desfășurată la *Teatrul Maillon* – un teatru „de cartier" gândit pentru oamenii simpli și pentru marginalizații (nu prea mulți) ai acestui bogat oraș, teatru cu o deschidere de admirat către experiment, grație tinerei sale directoare, Nadia Derrar, o serie de prezentări video ale unor personalități din lumea teatrului și a operei lor, colocviul *Teatrul într-o Europă mondializată*, un ciclu de lecturi din dramaturgia contemporană, și, nu în ultimul rând, un seminar pentru tinerii critici de teatru organizat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, cu sprijinul Academiei Experimentale de Teatru din Paris, în special a domnului George Banu, seminar la care au participat critici din toată lumea, cu o medie de vârstă de 30 de ani.

Cristina MODREANU

Alternatives Théâtrales–62

„În teatru nimeni nu debutează singur"

Cunoscută în lumea teatrului european ca una dintre cele mai serioase publicații ale breslei, *Alternatives Théâtrales* – editată de Academia Experimentală de teatru din Paris și condusă de George Banu – și-a ales ca temă pentru numărul 62 debutul în teatru. Problemă importantă, despre care cei ajunși deja la ora succesului nu discută decât atunci când sunt special provocați, și despre care tinerii nu vorbesc nici ei, fiind prea ocupați să se confrunte cu ea direct, problema debutului are o dimensiune teoretică și una concretă. Spune George Banu în cuvântul său introductiv: „Debutul este o experiență. Un act fondator de sine. Dar în același timp, mai ales în artele viului, el se înscrie într-o logică de producție, se raliază la o instituție, se situează la întretăierea unui gest artistic cu o determinare politică. În teatru nimeni nu debutează singur."

Revista conține mărturii care vin – majoritatea – în sprijinul acestor afirmații, artiștii invitați să vorbească despre debutul lor fiind de acord că primul lor act creativ n-ar fi însemnat nimic fără o șansă – fie că aceasta a ținut de un om, de o instituție sau o împrejurare favorabilă. O altă constantă a discursurilor incluse în acest număr (unele provocate prin interviuri, altele născute cu prilejul unei mese rotunde având ca subiect *Debutul*) este raportarea la maeștri, chiar dacă asta înseamnă, de cele mai multe ori, negarea acestora, o revoltă ce are la bază reîntemeierea pe alte principii. La fel de important ca momentul debutului este și parcursul care îi urmează, alegerile proxime care trebuie să se înscrie în logica unui demers coerent, pe care unii dintre oaspeții revistei și l-au formulat ca pe o căutare continuă a noului (de remarcat că artiștii respectivi, în mare parte regizori, nu aparțin aceleiași direcții estetice, fiecare înțelegând prin „nou" altceva: abordarea de texte noi, un alt stil, un amestec inedit de forme etc). Esențială pentru mentalitatea occidentală în materie de teatru mi s-a părut o afirmație a lui Nicole Gautier pe care ar fi bine să o audă cât mai mulți oameni de teatru de la noi. Afirmația, care așază în cadrul valabilității „singularitatea și originalitatea" regizorului, sună așa: „Acest individualism este pozitiv și constructiv numai dacă este corectat de capacitatea individului de a gira un grup, de a se înconjura de o echipă care să devină o veritabilă celulă de fabricare și de reflexie."

Printre numele deja cunoscute care s-au implicat în dezbaterea având ca temă *Debutul* se numără Philip Boulay, Nicole Gautier, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Jerôme Deschamps, Macha Makeieff, Pascale Binnert, Manuel Pereira, ș.a (cât despre cei tineri, vom reține numele lor după ce debutul lor va fi fost confirmat.)

Ⓟ

THEATRICAL PEOPLE

Needed by an American Owned Group for an

English language, Out-Of-Theatre Play

Scriptwriters, Directors, Actors

Makeup Specialist, Stage Designer, Technical Designer, Costume Designer

Apply in Person with C.V. Piața Romană nr. 9, Sc. B, Et. 3, Apt. 11

Monday to Wednesday

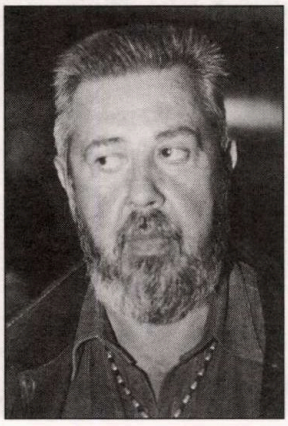
10:00 AM to 1:00 PM and 4:00 PM to 7:00 PM only

Coperta I: MAGDA MUGUR
Foto: Florin Biolan

Coperta II: SERGIU TUDOSE – 40 de ani de teatru

Coperta III: ADRIAN PINTEA „Beckett" regizor și interpret

Coperta IV: Regizorul ALEXANDRU TOCILESCU



SUMAR

2 Festivaluri

14 Haig Acterian

19 Interviuri

47 Vești bune și foarte bune

49 Spectacole

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
tel/fax 666 34 52

Board:

Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:

Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:

Florentina Rădulescu

Procesare imagine:

Daniel Dulgheru

Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Adriana Trandafir în „Stele în lumina dimineții" de Al. Galin. Teatrul „Odeon".
Foto: Mihai Musceleanu

2 Larisa Stase Mureșan în „Cerșetorul" de Sorge. Teatrul Național Timișoara.

3 Ioan Coman și Nadiana Sălăgean în „Nebunul și călugărița" de Witkiewicz. Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești.
Foto: Florin Biolan

4 Scenă din „Visul unei nopți de vară" de Shakespeare. Teatrul „Eugène Ionesco", Chișinău.

5 Mitică Popescu în „Școala femeilor" de Molière. Teatrul Mic.
Foto: Florin Biolan

6 Maia Morgenstern și Mircea Rusu în „Totul în grădină" de Albee. Teatrul „Bulandra".

7 Elvira Platon-Râmbu și Mariana Prisecan în „Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia" de Vișniec. Teatrul de Stat din Oradea.

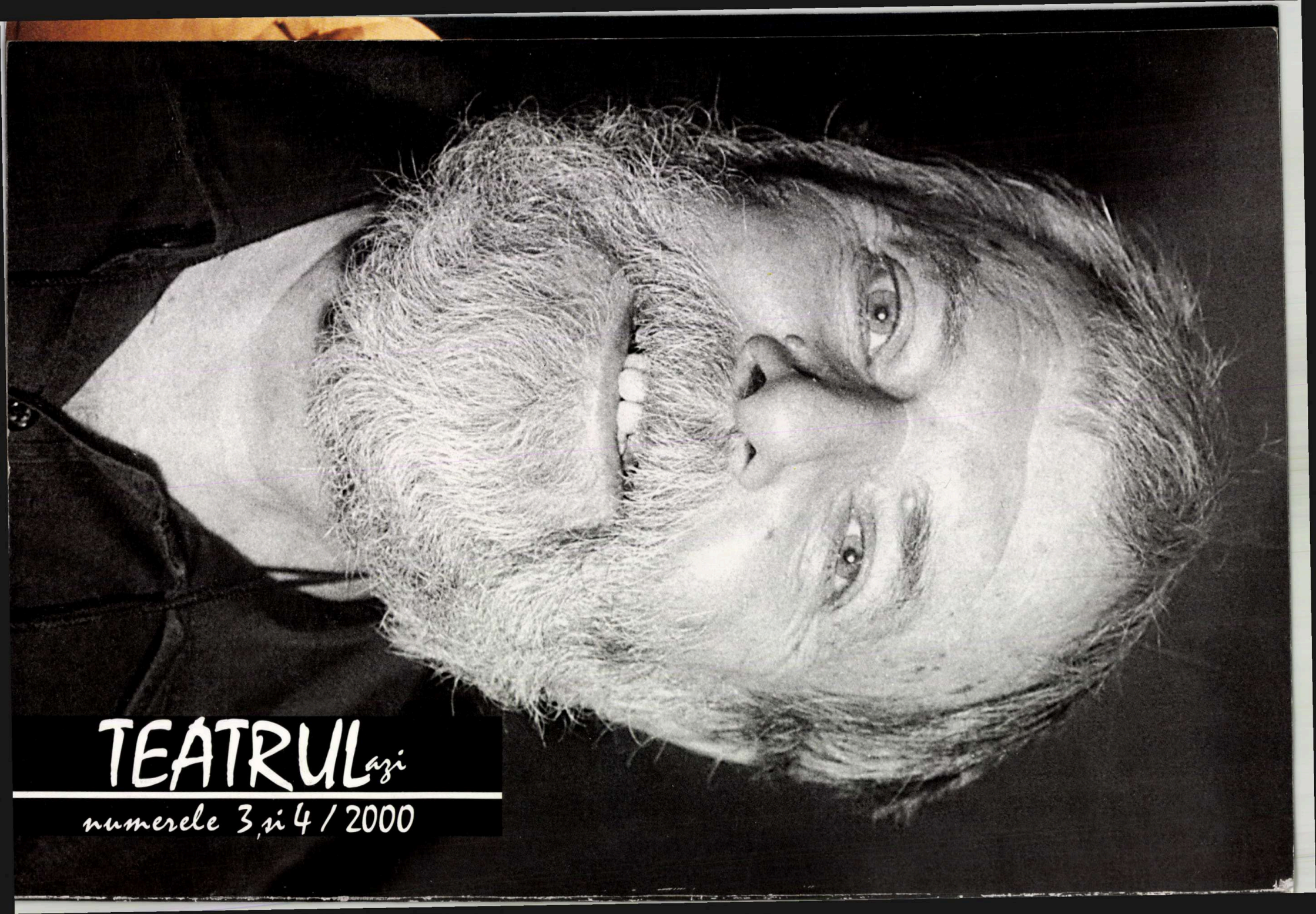
Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676

II 2446

TEATRUL azi

numerele 3 și 4 / 2000



TEATRUL azi

numerele 3 și 4 / 2000

GALA PREMIILOR UNITER

Stagiunea teatrală 1998–1999

Ediția a VIII-a

Director program: ION CARAMITRU

Juriul de selecție: DOINA MODOLA,
VICTOR PARHON,
CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU-MUREȘ

3 APRILIE 2000

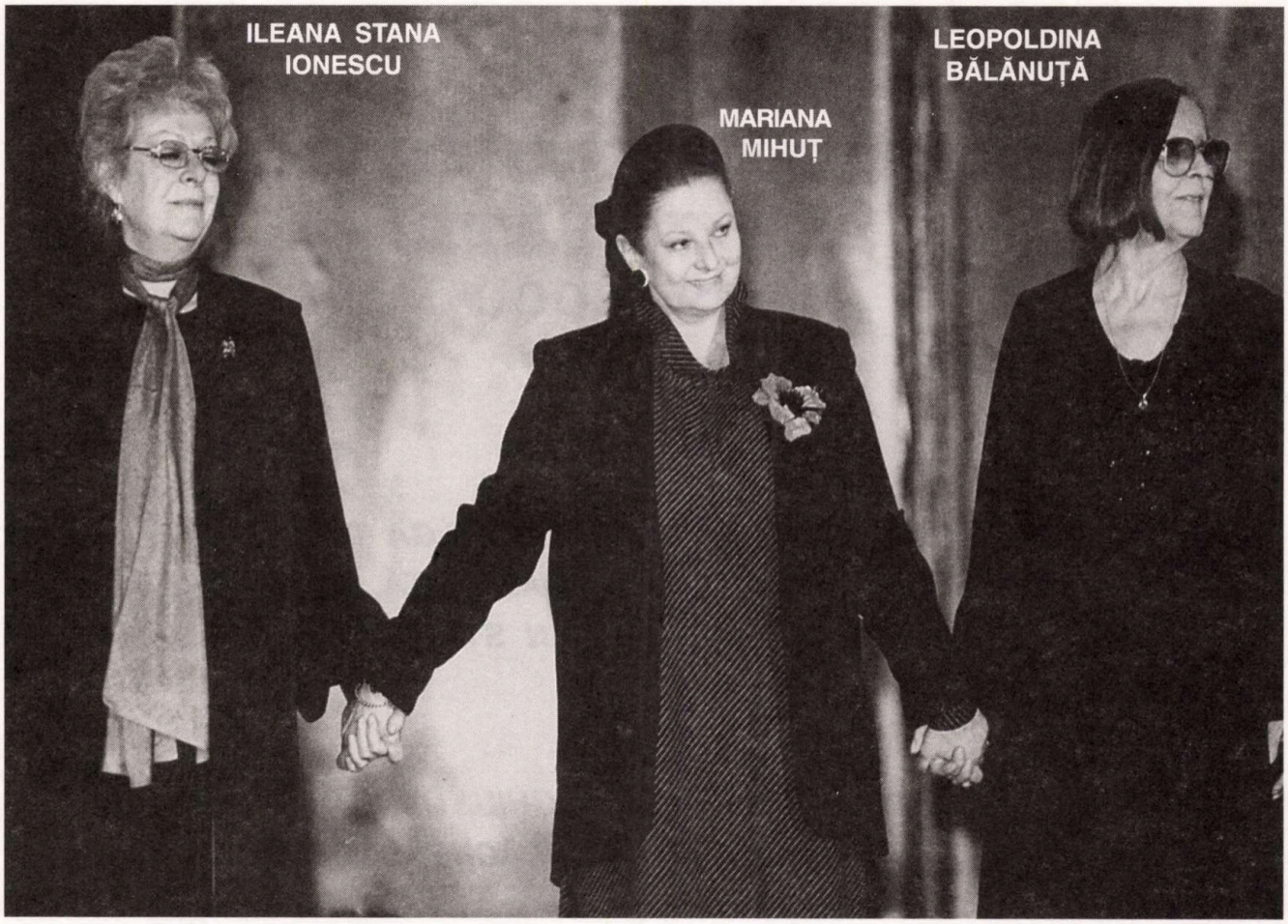
842.259 P

Marina CONSTANTINESCU

Floare la butonieră

Structura Galei UNITER a impus, încă de la început, trei categorii de premii: „Premiul pentru întreaga activitate“ – cu fiecare palier al artei spectacolului; „Premiul de Excelență“ – ambele acordate prin vot secret de Senatul UNITER; „Premiul pentru cel mai bun...“, care se decide în seara galei, în urma celor trei nominalizări făcute de un juriul de selecție pentru fiecare categorie în parte.

Când un artist – regizor, actor, actriță, scenograf, istoric sau critic de teatru – primește un „Premiu pentru întreaga activitate“, se marchează deopotrivă aura sa profesională, se pune lumina reflectorului în plin pe o figură ce ne rămâne efigie a teatrului românesc, se exprimă, în fond, dragostea și recunoștiința breslei pentru un destin trăit cu strălucire în lumea spectacolului. Este falsă împresia că acest premiu înseamnă un punct pus unei cariere. Marea majoritate a premiaților se află într-o formă creatoare excelentă, țin afișele teatrelor sau se ocupă, în scris, de acest fenomen. Prezența lor este vie și dinamică în continuare, freamătă în continuare de patima teatrului și are puterea să se exprime cu forță, înnobilându-și aura. Spiritul creației vii nu se poate stinge decât odată cu dispariția – sau cu boala. Iar flacăra spiritului creator arde în cazul celor mai mulți dintre cei premiați. Este vorba de o formă de libertate interioară care-și găsește expresia concretă în arta spectacolului. Premiul pentru întreaga activitate este un semn de noblețe, de eleganță. O floare la butonieră. Un titlu de cavaler. Breasla însăși se înnobilează decorându-și cavalerii. Ea devine astfel mai puternică, mai pură, mai generoasă. Fie doar și pentru o seară. S-au făcut omisiuni sau amânări regretabile care nu mai pot fi reparate. Cavalerii au plecat fără floare la butonieră. Au fost câteva excepții – semnificative – care au dat, parcă, și mai mare greutate premiului. Prin alegoria peșterii, Platon voia să arate că adevărul absolut nu ne este accesibil. Pentru a ne apropia cât mai mult de el, trebuie să ieșim din peștera aparențelor înșelătoare. Fiecare ediție a Galei – din perspectiva acestui premiu – poate fi considerată un pas spre esențe.



PREMIILE DE EXCELENȚĂ 1993–2000

GEORGE BANU (critică), ***SANDA MANU*** (pedagogie artistică)

Colectivul de actori din spectacolul *...AU PUS CĂTUȘE FLORILOR*

GINA PATRICHI

ALEXANDRU DABIJA

GHEORGHE DINICĂ

SILVIU PURCĂRETE

LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ, MARIANA MIHUȚ și ***ILEANA STANA IONESCU***

pentru rolurile din spectacolul *O BATISTĂ ÎN DUNĂRE*

VLAD MUGUR

RADU PENCIULESCU

PREMIILE PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE 1993–2000

Actrițe:

CLODY BERTOLA, MARIETTA RAREȘ, OLGA TUDORACHE, ILEANA PREDESCU, LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ, DINA COCEA, SILVIA GHELAN, CARMEN STĂNESCU

Actori:

MARIN MORARU, PETRE GHEORGHIU, RADU BELIGAN, CONSTANTIN CODRESCU, ȘTEFAN IORDACHE, LOHINSKI LORÁND

Regie:

ION OLTEANU, AURELIU MANEA, ANDREI ȘERBAN, ION COJAR, LIVIU CIULEI, VALERIU MOISESCU, SORANA COROAMĂ-STANCA, LUCIAN PINTILIE

Scenografie:

PAUL BORTNOVSCHI, ADRIANA LEONESCU, DOINA LEVINTZA, LUCU ANDREESCU, ION POPESCU-UDRIȘTE, T.TH. CIUPE, MIHAI MĂDESCU, EMILIA JIVANOV

Critică și istorie teatrală:

VALENTIN SILVESTRU, GEORGE FRANGA, ION ZAMFIRESCU, NICOLAE CARANDINO, ION TOBOȘARU, FLORICA ICHIM, ILEANA BERLOGEA, VICTOR PARHON

GEORGE
BANU
ION
CARAMITRU

VALERIU
MOISESCU
SILVIU
PURCĂRETE

NOMINALIZĂRILE PENTRU GALA UNITER 2000

Juriul de nominalizări al Galei UNITER pentru stagiunea 1998/1999, format din:

DOINA MODOLA, VICTOR PARHON, CONSTANTIN PARASCHIVESCU

a decis următoarele nominalizări:

I. Premiul pentru cel mai bun spectacol:

1. *„Iluzia Comică"* de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie, în regia lui Alexandru Darie, scenografia Maria Miu, muzica originală Adrian Enescu.
2. *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni, Teatrul Național Craiova, în regia lui Vlad Mugur, scenografia Lia Manțoc.
3. *„O noapte furtunoasă"* de I.L. Caragiale, producție SMART–Teatrul Odeon, în regia lui Mihai Măniuțiu, decor arh. Octavian Neculai.

II. Premiul pentru cea mai bună regie:

1. *Alexandru Darie* pentru regia spectacolului *„Iluzia Comică"* de Pierre Corneille – Teatrul de Comedie București.
2. *Vlad Mugur* pentru regia spectacolului *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni – Teatrul Național din Craiova.
3. *Dan Puric* pentru regia spectacolului *„Costumele"* la Teatrul C. Nottara București.

III. Premiul pentru cea mai bună scenografie:

1. *Maria Miu* – decor și costume pentru spectacolul *„Iluzia Comică"* de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie București.
2. *Irina Solomon* și *Dragoș Buhagiar* – decor și costume pentru spectacolul *„Școala femeilor"* de Molière.
3. *Lia Manțoc* pentru decorul și costumele spectacolului *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni, Teatrul Național din Craiova.

IV. Premiul pentru cel mai bun actor:

1. *Dorel Vișan* pentru rolul Fundulea din *„Visul unei nopți de vară"* de William Shakespeare, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul Național Cluj.
2. *Valer Dellakeza* pentru rolul Trufaldino din *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur – Teatrul Național din Craiova.
3. *Bogdan Zsolt* pentru rolurile: Caliban din *„Furtuna"* de William Shakespeare, regia Dragoș Galgoțiu, și Lenglumé din *„Crima din strada Lourcine"* de Eugène Labiche – Teatrul Maghiar de Stat Cluj.

V. Premul pentru cea mai bună actriță:

1. *Virginia Itta Marcu* pentru rolurile: Martha din *„Cui i-e frică de Virginia Woolf?"* de Edward Albee, Elena Sergheevna din *„Șantaj"* de Ludmila Razumovskaia – Teatrul Sică Alexandrescu Brașov.
2. *Dorina Lazăr* pentru rolul Zița din *„O noapte furtunoasă"* de I.L. Caragiale, producție SMART–Teatrul Odeon.
3. *Kitty Stroescu* pentru rolul Sancho Panza din *„Don Quijote"* după Cervantes – Teatrul „Radu Stanca" Sibiu.

VI. Premiul pentru debut:

1. *Iulia Popescu* – pentru rolul Lida din *„Șantaj"* de Ludmila Razumovskaia – Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov.
2. *Gabriela Crișu* – pentru rolul Sylveta din *„Romanțioșii"* de Edmond Rostand – Teatrul Tineretului Piatra Neamț.
3. *Gelu Badea* – pentru regia spectacolului *„Lazaret"* după F. Brunea-Fox și Leonid Andreev, Teatrul *„Andrei Mureșanu"* Sfântul Gheorghe.

VII. Premiul pentru critică teatrală:

1. *Julieta Țintea.*
2. *Magdalena Boiangiu.*
3. *Doina Papp.*

Premiul pentru Teatru TV:

1. *Milionar la minut* de Tudor Popescu, regia Constantin Dicu.
2. *Doamna Ministru* de Branislav Nusici, regia Florentina Enache.
3. *Căsătorie imposibilă* de Alex Ștefănescu, regia Silviu Jicman.

Premiul pentru Teatru radiofonic:

1. *Valsul câinilor* de Leonid Andreev, regia Mihai Lungeanu.
2. *Noaptea Brâncoveanului* de Cristea Radu Maria, regia Leonard Popovici.
3. *Dictatorul* de Alexandru Kirițescu, regia Dan Puican.

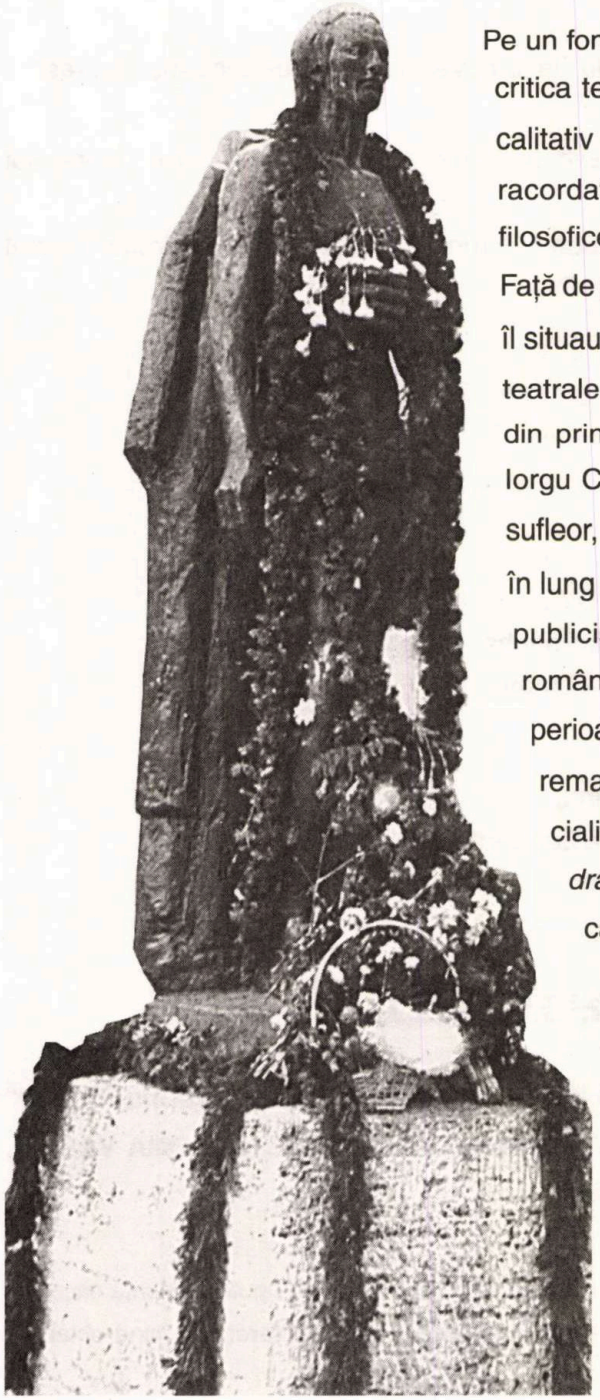
PREMIUL CRITICII

Biroul secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de teatru decernează ***„Premiul criticii"*** regizorului **VLAD MUGUR** și scenografilor **HELMUT STÜRMER, LIA MANȚOC** și **ILONA VARGA,** a căror colaborare a marcat benefic stagiunea 1998–1999.

Nota redacției: Deoarece la data tipăririi revistei noastre nu se cunoștea încă juriul final, nu-l putem anunța cititorilor și implicit nici numele premiaților dintre cei nominalizați. Cum însă considerăm nominalizarea ca fiind chiar un premiu, facem o plecăciune în fața talentului lor.

Ştefan OPREA

Critica teatrală eminesciană şi caracterul ei ştiinţific

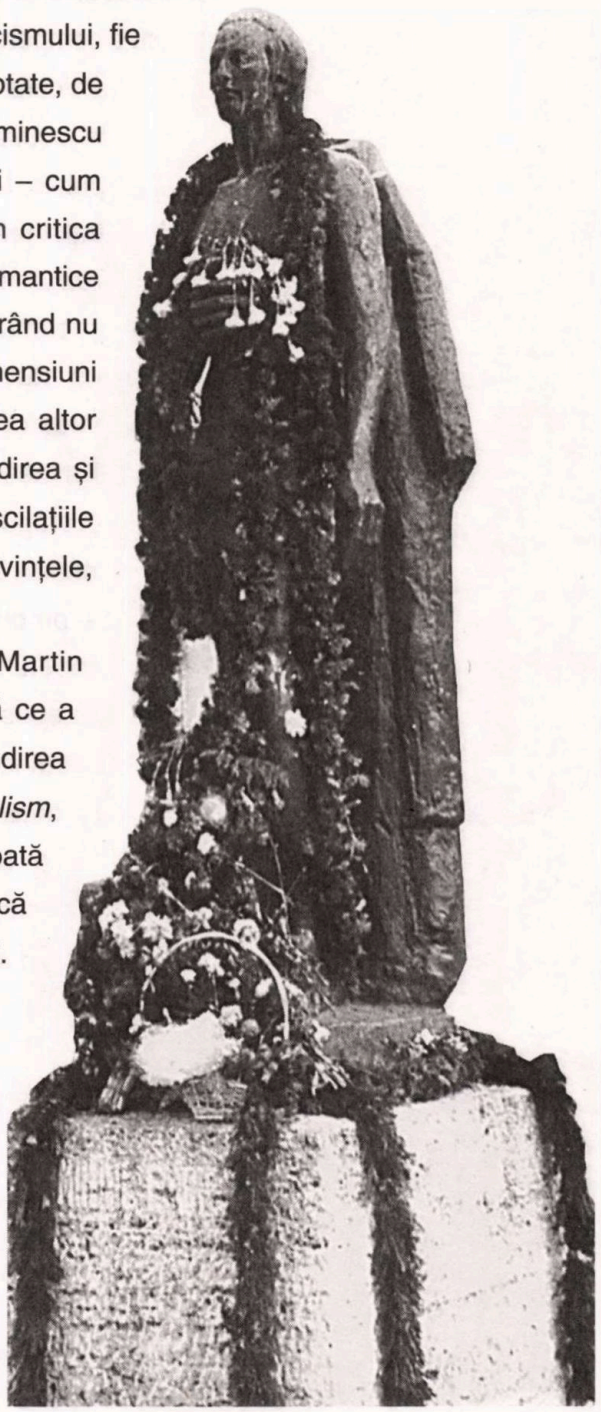


Pe un fond temeinic pregătit de înaintaşi, apariţia lui Eminescu în critica teatrală românească, la 1870, marca trecerea la o etapă calitativ nouă, în care putem vorbi de teorie şi estetică teatrală racordate la mişcarea europeană a ideilor general culturale, filosofice şi de specialitate.

Faţă de premergători, tânărul critic avea în plus câteva atuuri care îl situau într-o poziţie superioară: cunoaşterea *din interior* a vieţii teatrale româneşti, ca unul ce făcuse parte, vreme de câţiva ani, din principalele trupe actoriceşti (Tardini–Vlădicescu, Pascaly, Iorgu Caragiale, Teatrul cel Mare din Bucureşti – în calitate de sufleor, copist, actor, autor de texte), trupe cu care străbătuse ţara în lung şi-n lat, venind în contact cu oameni de teatru, cărturari, publicişti etc.; cunoaşterea temeinică a literaturii dramatice româneşti şi străine prin sistematice şi solide lecturi încă din perioada studiilor gimnaziale de la Cernăuţi; o pregătire teoretică remarcabilă datorată studierii şi traducerii tratatului de specialitate al lui Heinrich Theodor Rötscher *Arta reprezentării dramatice dezvoltată ştiinţific şi în legătura ei organică*, prin care se familiarizase nu numai cu ideile teatrale curente, ci cu întreaga evoluţie a acestora de la Aristotel, Boileau, Diderot, Voltaire, până la Lessing, la mişcarea *Sturm und Drang* – la Goethe şi Schiller etc.; contactul direct cu viaţa teatrală vieneză şi berlineză, cunoscut fiind că, la Viena mai ales, a avut strânse legături cu lumea teatrului; în sfârşit, dar nu în ultimul rând, o pregătire filosofică sistematică şi solidă – Kant, Hegel, Schopenhauer ş.a. – îi asigură un orizont teoretic foarte larg, în care se va mişca dezinvolt.

Toate aceste atuuri îi vor îngădui ca, după întoarcerea de la studii şi mai ales după intrarea în redacţia ziarului „Curierul de Iaşi“ (1876), să desfăşoare o activitate de critic şi teoretician, de îndrumător al teatrului la un nivel conceptual fără precedent la noi.

Deşi nu a fost un estetician în sensul curent al cuvântului, Eminescu a avansat frecvent, în activitatea sa critică, idei de natură larg filosofică şi estetică însumate într-o viziune specifică, originală despre lume, viaţă şi artă. Majoritatea comentatorilor eminescieni din anii 1950–1990 s-au străduit, cu obstinaţie, să-l încadreze, fără nuanţe, în curentul realist de idei, după ce antecesorii lor încercaseră a-l califica drept reprezentant fie al clasicismului, fie al romantismului – de asemenea, fără nuanţe. Avea dreptate, de aceea, Aurel Martin să precizeze că a-l converti pe Eminescu într-un reprezentant al clasicismului ori romantismului – cum s-a încercat – este o profundă eroare, căci „există în critica eminesciană filoane clasice, postclasice, preromantice, romantice sau realiste care o străbat succesiv sau simultan, sugerând nu atât un spirit prin definiţie eclectic, cât o realitate de dimensiuni mai generale, de vreme ce caracterizează şi orientarea altor scriitori contemporani.“ Avansurile şi revenirile din gândirea şi practica estetică eminesciană concretizau, în fond, oscilaţiile proprii unei epoci dominate de contradicţii în toate privinţele, resimţite în operele celor mai mulţi dintre creatori.

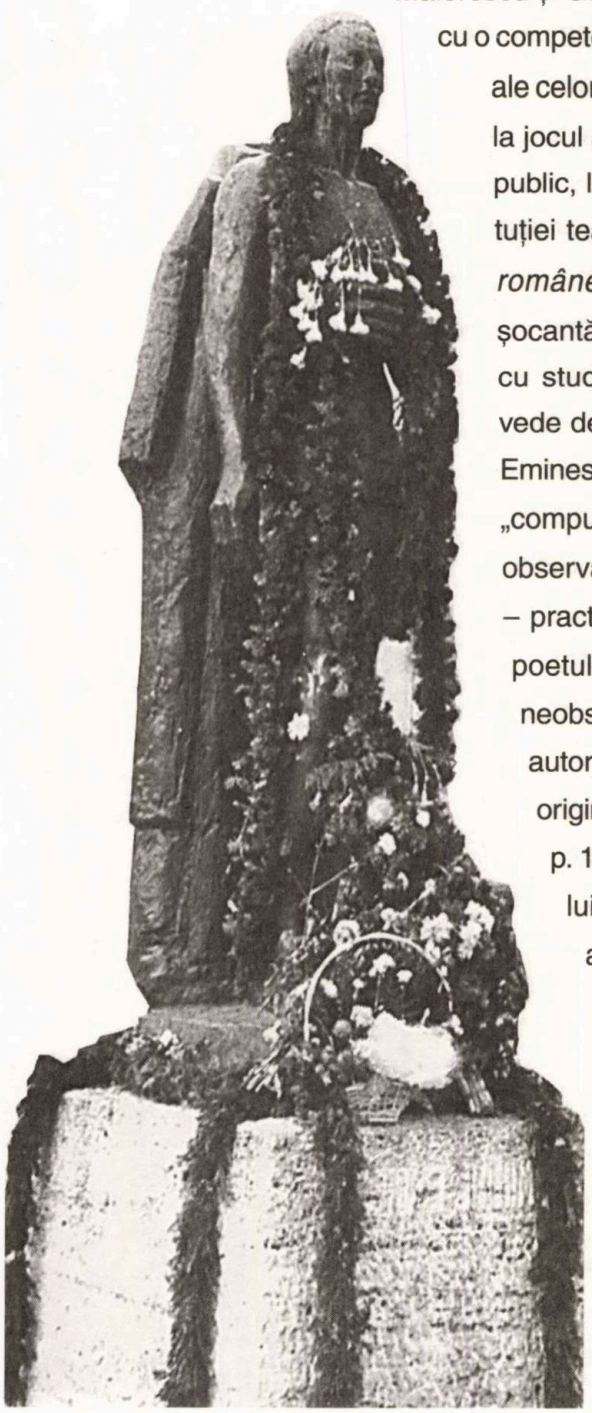


Revenind, peste zece ani, asupra chestiunii, Aurel Martin aducea câteva judicioase nuanţări, precizând că, după ce a debutat sub semnul clasicismului şi al romantismului, gândirea estetică a lui Eminescu a cunoscut o evoluţie spre *prorealism*, chiar dacă acest din urmă concept n-a fost înţeles în toată bogăţia semnificaţiilor sale şi chiar dacă în practica artistică propriu-zisă poetul a preferat să rămână „un romantic“.

Prorealismul la care se referă Aurel Martin e de nuanţa aceluia recomandat de Maiorescu în articolul *Literatura română şi străinătatea* (1882) şi exprimat apoi de Slavici şi de Coşbuc în paginile „Tribunei“ sibiene, adică, zice exegetul, „un realism popular“ – sinteză, de fapt, a tradiţiilor paşoptiste, care puneau accentul pe „naţional“, şi a reacţiei junimiste, care cenzura excesele…

Om de mare cultură („Eminescu a fost mintea cea mai bogat înzestrată în timpul său, la noi, cu cele mai alese

și mai întinse cunoștințe filosofice și literare", zice George Călinescu), poetul manifesta o receptivitate funciară la fenomenul cultural general și la cel artistic în special; ideile sale privitoare la artă – cu deosebire la arta teatrală – atestă o remarcabilă conștiință artistică, ceea ce îl determina pe George Călinescu să-l considere, „alături de Maiorescu, cel mai de seamă estet literar al vremii", și pe Garabet Ibrăileanu să aprecieze că Eminescu „dă dovadă de o mare pricepere și de o serioasă cultură estetică, iar paginile sale asupra genurilor dramatice nu sunt deloc mai prejos decât paginile cele mai bune din domnii Maiorescu și Gherea". Majoritatea paginilor sale de critică teatrală, scrise cu o competență unică la noi în perioada respectivă, constituie rezolvări ale celor mai specifice probleme ale artei teatrale – de la repertoriu, la jocul actoricesc (sub toate aspectele lui) și de la relația teatru–public, la chestiunile de gândire, organizare și conducere a instituției teatrului. Calificativul de *cel dintâi critic științific al teatrului românesc* i se cuvine, deci, cu prisosință. Este, de aceea, șocantă opinia minimalizatoare a lui Mihail Sebastian în legătură cu studiul lui Eminescu *Repertoriul nostru teatral*, în care nu vede decât „o sumă de naivități"; exemplificând cu aprecierile lui Eminescu la adresa *poetului* Bolintineanu („poetul cel mare și iubit", „compunătorul plin de geniu și de inimă"), Mihail Sebastian nu observă că dramaturgul Bolintineanu este extrem de sever criticat – practic, desființat! – de Eminescu, încât aprecierile la adresa poetului Bolintineanu ar putea fi citite și în cheie ironică. Și, neobservând, continuă: „... de mirare nu sunt naivitățile tânărului autor, ci curajul lui de a ataca violent întreaga literatură dramatică originală din acest timp" („Revista Fundațiilor Regale", nr. 7/1939, p. 134–146). Este ciudat că o inteligență atât de ascuțită ca a lui Sebastian nu distinge între *curajul* și *conștiința critică* a tânărului poet care dorea reformarea, înnoirea dramaturgiei naționale, reașezarea ei într-o albie sănătoasă, consonantă cu marile literaturi europene, acțiune imposibil de demarat fără o judecată critică aspră, fără descifrarea clară a realizărilor și neîmplinirilor, fără stabilirea exactă a temperaturii momentului, fără departajarea valorilor de nonvalori.



Pe aceeași linie, Mihail Sebastian consideră „naivități critice" și aprecierile lui Eminescu la adresa clasicilor francezi Corneille și Racine („Astfel de naivități critice,

pe care le agravează tonul lor peremptoriu, nu ne împiedică totuși să găsim în cronicile lui Eminescu un *instinct* – subl. n. Șt. O. – rămas încă viu în aceste texte vechi".). Lăsând la o parte limitarea la *instinct* a vocației critice eminesciene și calificativul de *vechi* aplicat textelor, vom observa că distinsul dramaturg interbelic nu făcea nici o legătură între opinia lui Eminescu despre clasicismul francez (în fond, despre rigorile lui dogmatice) și ideile înnoitoare ale epocii, impuse de romantism (refuzul normativismului în creație) și de filosofia și estetica secolului al XIX-lea. Eminescu era la curent și în această privință cu judecățile critice germane (Lessing, Schopenhauer, Goethe, Schiller, Herbart, Vischer) despre clasicismul francez, cu referiri chiar la Corneille și Racine, și nu făcea decât să le actualizeze prin demersul său critic; încât a le socoti „naivități" e chiar o... naivitate. Deși nu le recunoaște decât o *valoare documentară*, socotindu-le drept rezultat al „halucinantului miraj" care a însemnat pentru Eminescu scena, „către care îl îndemna o imaginație aprinsă și un spirit nemăsurat de aventură", textele critice eminesciene (pe care – fapt evident – Sebastian nu le-a cunoscut în întregime) au și unele calități, apreciate de comentator, numai că acestea n-ar fi de ordin estetic, ci etic, ținând de onestitatea cronicarului și de solidaritatea lui cu actorii talentați.

Am fi însă nedrepți – cel puțin în aceeași măsură în care el însuși este în acest caz – dacă nu am remarca și unele aprecieri pe care Sebastian le face la adresa lui Eminescu: „Și prin sensibilitatea sa artistică, și prin marile ambiții dramatice, pe care le ascundea, Mihai Eminescu era nesfârșit mai sus de teatrul timpului său". „Oricât de inegal acest articol de tinerețe (*Repertoriul nostru teatral*), el cuprinde câteva pasaje strălucite, din care cel privitor la Shakespeare [...] este cu adevărat remarcabil." „Tot ce spune Eminescu despre regie și actori este de o preciziune care depășește cazul individual judecat. Un actor din zilele noastre ar putea citi cu mare folos observațiile cronicarului de la 1876, care nu și-au pierdut nici azi justețea [...]. Critica lui este exactă și nuanțat analitică [...]. Se desprinde din critica lui un ton de autoritate, pe care îl îndreptățea cunoașterea perfectă a teatrului".

Omul de teatru remarcabil care a fost Sebastian nu putea rămâne, totuși, la cele câteva afirmații pripite de la

început, cucerit, desigur, treptat, de omul de teatru Eminescu, care nu făcea critică doar din *instinct*, din *spirt de aventură* sau din simplă *pasiune* pentru arta scenică, ci dintr-o pornire mult mai adâncă, determinată de conştiinţa şi vocaţia sa artistică şi de solida pregătire teoretică. El a exercitat asupra întregii vieţi teatrale româneşti, asupra actorilor în special, o influenţă moderatoare, le-a impus acea *„dreaptă măsură"* pe care o considera legea supremă în teatru, i-a prevenit asupra pericolelor şi capcanelor profesiei, i-a obligat să se ferească de *„obiceiurile rele"*, de *„rutina vicioasă"*, de *„manierele stranii"* etc.

Ceea ce preţuia criticul înainte de toate nu era talentul (*„căci talente se găsesc uşor"*), ci *conştiinţa artistică, probitatea profesională, sinceritatea expresiei.* Trăind o vreme în mijlocul actorilor, cunoscând temeinic viaţa teatrală, el a ajuns la înţelegerea pericolelor ce îl pândesc pe actor: cabotinajul, presiunea prostului gust al publicului, repertoriul lipsit de valoare cu care directorii erau nevoiţi să vină în întâmpinarea acestuia prezentând câte două–trei premiere pe săptămână – situaţie din care îi e greu cuiva să se sustragă dacă nu are o severă conştiinţă de artă. Nota Eminescu în acest sens: *„Dar pentru un om care cunoaşte bine stările de cultură din ţara noastră, care ştie ce ieftină e lauda şi batjocura jurnalelor şi ce schimbător gustul publicului, se naşte întrebarea gravă dacă un artist, fie el oricât de pătruns de sfinţenia aspiraţiunii sale, va şti să se împotrivească tuturor ademenirilor, pe care actori setoşi de aplauze le fac spectatorilor lor. După o lungă experienţă, ne-am încredinţat că mai în toate vremile adevărul, fie-n arte, fie-n ştiinţe, n-au adus decât roade amare, şi că trebuie să ai credinţa tare că eşti plăsmuit din alt aluat, mai bun, decât majoritatea oamenilor, pentru a nu te coborî la ei, a pune preţ puţin pe opinia lor şi a asculta instinctul mai bun al naturii proprii. Duşmanul cel mai mare al acestui instinct este succesul şi cu atât mai de temut, cu cât e mai uşor."*

O dovadă peremptorie că demersul critic eminescian nu pornea din *instinct* sau din *spirit de aventură* o constituie şi faptul că activitatea sa teoretică şi critică desfăşurată la „Curierul de Iaşi" (1876–1877) şi la „Timpul" (1877–1883) a fost precedată de un studiu din perioada studenţească, *Cultură şi ştiinţă*, rămas multă vreme necunoscut, descoperit în manuscrisele

poetului și publicat, abia în 1932, de D. Murărașu. Se desprind din acest studiu unele idei ce fundamentează concepția estetică eminesciană. El stabilește aici, între altele, raportul dintre cultură și etică, privind cultura *„ca un izvor deosebit al moralității"*, apoi raportul dintre cultură și simțul frumosului (*„un raport și o îmbinare deosebit de intimă cu frumusețea"*), ceea ce implică atât sentimentul receptivității valorii estetice, cât și realizarea obiectivă a frumosului în viața omului. Deși nu-i decât o schiță a problematicii abordate – cum zice însuși poetul – studiul cuprinde date esențiale ale concepției sale despre artă ca parte integrantă a culturii. Notează Eminescu: *„Înălțarea artistică a unui popor nu se măsoară numai după artiști, ci după cunoscătorii și prețuitorii artei"*, arta, ca și știința, *„nu există pentru sine însăși, ea e numai o parte și un membru în organismul spiritului național și mai încolo a celui umanitar."* Poetul are deci viziunea clară a implicării rosturilor culturii și artei în cele ale vieții sociale, în cadrul specific al națiunii și, prin acesta, al umanității – idee ce va reveni aproape obsedant în comentariile criticii ulterioare, ca și aceea a frumosului ca etalon al moralei (*„Sufletul frumos urmează legilor frumuseții"*). Protestând – cum remarca Tudor Vianu – față de încercările de a desprinde sfera valorilor estetice de sfera vieții, față de autonomizarea valorii estetice, Eminescu tindea, în esență, spre înfrumusețarea tuturor aspectelor vieții sociale care, disociate din complexul ce le ținea solidare cu arta, își pierdeau frumusețea, îngăduind „revărsarea unui val de urâțenie peste lucruri și așezări omenești." De aici credința lui Eminescu în valorile perene ale artei – ale teatrului în special, credință ce îl susținea în lupta pentru un repertoriu dramatic curat sub aspect moral.

Câteva idei ale concepției estetice eminesciene se găsesc și în cunoscuta *Scrisoare către Iacob Negruzzi*, în care apare cu evidență oscilația între clasicism și romantism (de pildă, în problema *geniului*), cu accente pronunțate pe principii ale romantismului german în privința *perspectivei etice* a actului artistic, care trebuie să aibă *„acea unitate, acea organicitate adâncă pe care n-o pot asigura decât adeziunea pasionată la un sistem de valori, credința fermă într-un ideal, chiar dacă mijloacele de expresie sunt mai stângace, mai naive."*

Ludmila PATLANJOGLU

Lebăda și „cântecul mereu, mereu"

Sfârșit de an fast la Naționalul din Craiova. Premiera spectacolului coupé Cehov cu *Ursul* și *Cântecul lebedei* a avut loc la un înalt grad de emoție. Maestrul de ceremonii al serii, directorul Emil Boroghină, a invitat publicul și oamenii de teatru să celebreze cu acest prilej un venerabil artist, actorul Vasile Cosma, la 75 de ani de viață și 55 de ani de activitate teatrală.

Sărbătoarea a debutat cu un prolog comic în care am admirat lectura excentrică și fantezistă a regizorului Bogdan Cristian Drăgan și a tinerei scenografe Lia Dogaru. Riguroasă și rafinată, ea a dat pregnanță micii bijuterii dramaturgice *Ursul*. Războiul ridicol dintre moșierul petrecăreț și palavragiu *Smirnov* (Ion Colan) și văduva neconsolată *Elena Popova* (Anca Dinu) este urmărit și comentat, dintr-un tablou, de soțul răposat. Cercul se închide surprinzător. Locul mortului este luat de *Smirnov*, decedat și el, în timp ce văduva așteaptă noi pețitori, asistată de un valet pedant (Valeriu Dogaru). Ne amuzăm copios, moartea pare o glumă bună...

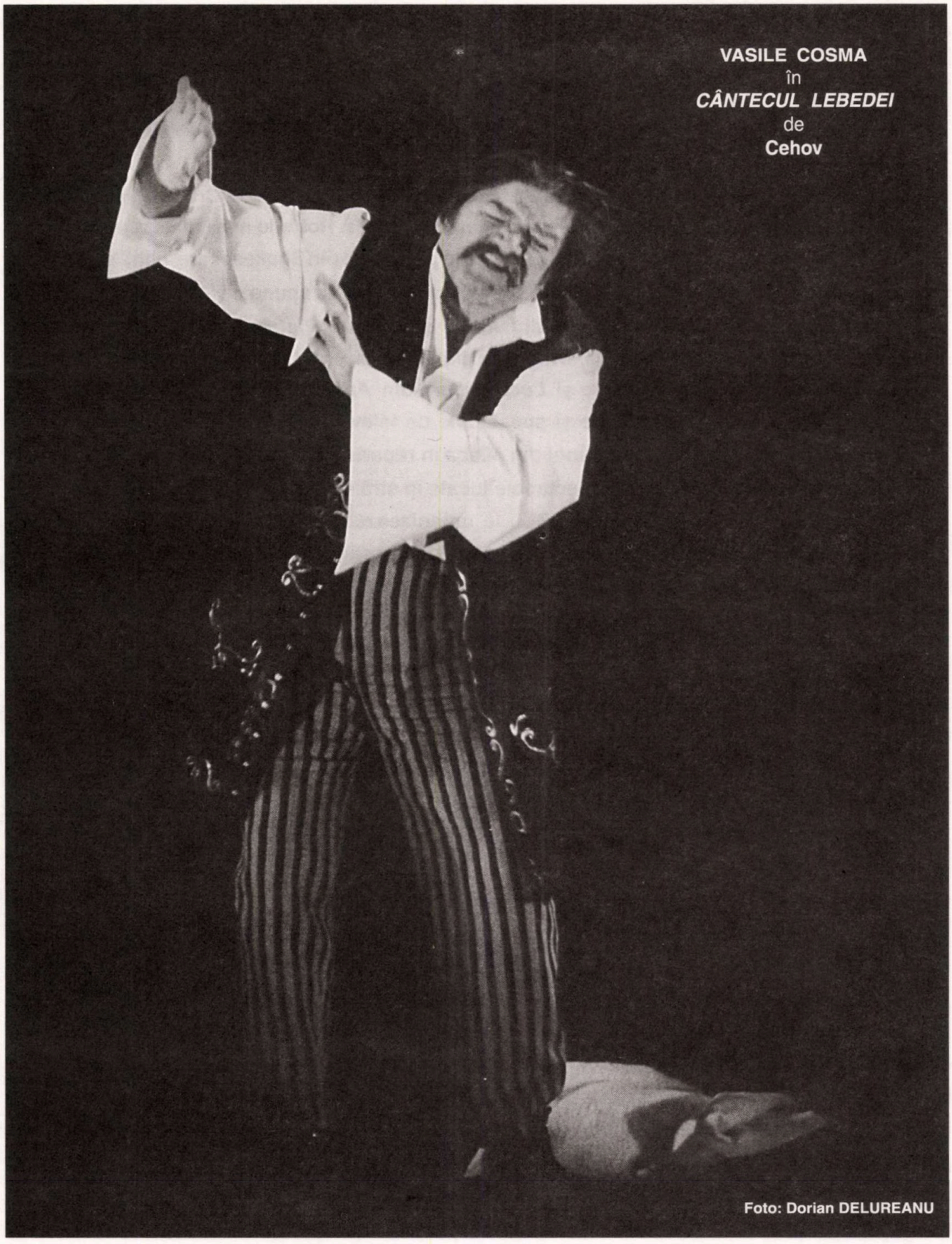
În partea a doua, în *Cântecul lebedei*, râsul se crispează. Cutia cu miracole ne dezvăluie un cadru de mucava rece, indiferent. Bătrânul actor, aflat la amurgul carierei, din drama lui Cehov, este văzut ca un alter-ego al sărbătoritului. Talentatul cuplu Bogdan Cristian Drăgan–Lia Dogaru explorează inventiv legătura intimă, născută de clipa de viață trăită de interpretul Vasile Cosma, dar și de noi, spectatorii. Resimțim acut, odată cu eroul și artistul, o anume neliniște, teama de a trece prin viață anonimi, de a muri, de a fi uitați.

În acest recital, Vasile Cosma desfășoară cu patetism un mozaic de stări. Tulburat de perspectiva stingerii, își analizează cu cruzime existența, se refugiază în trecut, cu uimire, sarcasm, furie, revoltă. Un martor iubitor și tandru, *Sufleorul* (Lucian Albanezu), îl ajută să înțeleagă sensul suferinței și prețul fericirii. El se va întoarce din nou pe insula de scândură, înfrângându-și frica de bătrânețe și moarte. Într-un tablou – ecran și rampă – personajul zace prăbușit, în timp ce se derulează imagini filmate cu roluri celebre, create de Vasile Cosma în lunga sa carieră. Are loc și o ultimă tragere de cortină. Dar prin ea tărâmul dezolant și trist al scenei devine un spațiu al luminii și speranței.

Nu cântecul lebedei, ci „cântecul mereu, mereu" – cum sugera un reputat partener al lui Vasile Cosma, actorul Ion Pavlescu, invitat la manifestare.

În aplauzele publicului, artistul a primit mesaje, distincții, flori. Ca semn de reverență, Secția română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) și Teatrul Național din Craiova i-au acordat o Diplomă de Excelență, iar revista „Teatrul azi" i-a oferit o Diplomă de Onoare.

Sentimentul celor care au participat la acest eveniment a fost că au existat mai aproape, cu gravitate, tandrețe și melancolie, de o viață împlinită.



VASILE COSMA
în
CÂNTECUL LEBEDEI
de
Cehov

Foto: Dorian DELUREANU

Vasile COSMA

„Un drum de trandafiri cu spini"

Născut într-o comună de lângă Cluj în 1924, actorul Vasile Cosma vine la Craiova în 1965, după mai mulți ani petrecuți pe scenele din Reșița, Arad, Timișoara. Rolurile mari cu care s-a măsurat le-a întâlnit chiar pe aceste scene, printre ele figurând personaje din Shakespeare, Schiller, Goldoni, Delavrancea. *Othello* a fost primul rol jucat la Craiova și se poate spune că l-a consacrat, după el urmând alte personaje celebre – *Satin* din *Azilul de noapte*, *Pietro Gralla* din *Act venețian*, *Trahanache* din *O scrisoare pierdută*, *Dragomir* din *Năpasta*, *Tatăl* din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Ștefan cel Mare* și *Luca Arbore* din *Apus de soare*. În fișa sa de creație figurează și peste douăzeci de filme și spectacole de televiziune – *Dacii*, *Buzduganul cu trei peceți*, *Mușatinii*, *Baltagul* etc. E bătrânul din *Matca* în repertoriul actual al Teatrului Național din Craiova, *Titus Andronicus* în unele spectacole jucate în străinătate și la sediu.
Vasile Cosma își iubește personajele. Și... le umanizează. Nu joacă distanța față de ele, ci perspectiva lăuntrică, motivația. Acesta e adevărul jocului său. Și forța cu care îl impune.
De curând a fost sărbătorit pentru împlinirea a 75 ani de viață și 55 de carieră.

Constantin Paraschivescu: *Domnule Vasile Cosma, sunteți născut pe 25 decembrie. Ați avut vreodată sentimentul că sunteți un dar de Crăciun? Pentru cineva anume sau pentru cei din jur?*
Vasile Cosma: Da. Un dar nedorit.
C.P.: *De ce?*
V.C.: Pentru că eu sunt copil din flori. Și, vă dați seama, în 1924 o fată mare cu copil mic într-un sat devine un fel de rușinea satului. Sarcina nu putea s-o ascundă și m-a născut pe 24 spre 25 decembrie, între 11 și 12 noaptea. După doi ani de zile m-a recunoscut tatăl meu și după ce am fost mai întâi Vasile Moldovan, am devenit Vasile Cosma.
C.P.: *Cum ați ajuns în teatru? Și cum a fost debutul?*
V.C.: Eu am fost refugiat din Ardeal și primul refugiu a fost la Craiova unde tatăl meu, militar de carieră, făcea parte dintr-un regiment de artilerie grea. A fost mutat apoi la Timișoara, unde se refugiase și Teatrul Național din Cluj. Eu fiind clujean, sigur că am fost atras de ei. Am vrut să fac mai întâi balet, dar am renunțat din motive pe care n-am să vi le spun. La Teatrul Național juca doamna Lily Bulandra – căsătorită cu un frate al celebrului actor, cu George Bulandra – care m-a remarcat, plăcându-i fizicul, vocea mea și m-a sfătuit să mă înscriu la Conservatorul teatrului. M-am înscris, am făcut doi ani și, după recucerirea Ardealului (recucerire, nu retrocedare, zic eu), când teatrul din Cluj s-a reîntors la sediu, doamna Bulandra cu încă doi actori au rămas la Timișoara și au fondat Teatrul Poporului, în 1945. Unde m-au angajat și pe mine, cu 60.000 de lei pe lună. Pe urmă, îndemnat de Mircea Avram, care a fost ulterior Director general al Teatrelor, am urmat Institutul la Timișoara. L-am absolvit și în '50 am fost

repartizat la Reșița. După doi ani am fost numit directorul teatrului, după alți patru au vrut să mă numească director la Arad, Timișoara, Craiova, dar am refuzat, m-am dus acolo actor. Fiindcă eu cred că un directorat îi ajunge pentru o viață întreagă unui actor, dacă vrea să facă meserie. Și eu am vrut să fac meseria mea. Dar sper că o să mă întrebați despre meserie... zic „meserie", așa în ghilimele, pentru că ce fac eu nu este meserie, deși are elemente de meserie.

C.P.: *De ce?*

V.C.: Pentru că o meserie se învață. Ceea ce facem noi nu se poate învăța dacă nu ai harul de la Dumnezeu...

C.P.: *Dar e o artă...*

V.C.: Da, eu fac artă, dar această artă a mea nu este elaborată cu penelul, sau cu clapa de pian, ca să știu că este doi a patra, sau tempera sau mai știu eu ce. Eu lucrez cu ființa vie.

C.P.: *Dar arta nu înseamnă și o tehnică, deci și o trecere prin meserie?*

V.C.: Ca să ajungi la perfecțiune, sunt niște elemente absolut necesare care se practică pe scenă. Trebuie să-ți faci aparatul vorbitor, trebuie să știi că nu se calcă cu stângul peste dreptul, că nu trebuie să gesticulezi cu mâna stângă care e spre public, să nu-ți acoperi fața, adică niște lucruri elementare pe care trebuie să le știi. Dar ceea ce a făcut Stanislavski mie mi se pare extraordinar, pentru că a conceput o elaborare științifică a meseriei noastre. El nu elimină deloc sensibilitatea, talentul, ci le dezvoltă, le ajută să se manifeste în toată plenitudinea.

C.P.: *Treizeci și cinci de ani la Craiova. De la* Othello *la* Titus Andronicus*, o acoladă de roluri celebre shakespeariene. Ce înseamnă această traiectorie profesională pentru un actor? Pentru dumneavoastră?*

V.C.: Enorm de mult. În primul rând, aceste mari roluri pe care le-am jucat eu nu le puteam susține fără – așa cum spuneam mai devreme – o pregătire a aparatului vorbitor, respirator, îți trebuie suflu pentru partituri mari. Uite, am să dau un exemplu. Am avut fericirea să joc de trei ori *Luca Arbore*, o dată la Timișoara, o dată la Craiova și o dată...

C.P.: *La televiziune.*

V.C.: Cu buna mea prietenă Sorana Coroamă-Stanca, la televiziune – Dumnezeu să-i dea sănătate! Și la Timișoara juca Gheorghe Leahu și în același timp l-a distribuit și pe Cristea Avram, pe frumosul Cristea Avram.

C.P.: *În ce? În* Luca Arbore*?*

V.C.: Nu în *Luca Arbore*, în *Ștefăniță Vodă*. Spre final, *Ștefăniță Vodă* are un monolog... este și „drogat" de otravă, este un vizionar... și cu o susținere puternică trebuie să spună: „La o parte, trec șiruri lungi de călăreți". Sunt călărețiii lui, oștile lui, el este mare, mai mare decât Ștefan cel Mare,... asta nu se poate spune decât cu diafragmă puternică. Și Cristea Avram a început slab, tărăgănat: „La o parte... trec șiruri lungi de... călăreți"... Dar de ce așa rar, așa încet?" „Păi, trec șiruri lungi de călăreți" – „Nu, ăia trec altfel". N-a putut să facă rolul, pentru că nu era pregătit fizicește. Or, nu poți aborda aceste mari partituri din capodoperele shakespeariene dacă nu ești pregătit și vocal, și fizic, din toate punctele de vedere. Mi-am dat seama, jucând – nici un regizor nu mi-a spus treaba asta – că la Shakespeare, scriitura personajelor îți spune și apartenența lor socială. Dacă este portarul din *Macbeth*, va vorbi în proză; dacă este un nobil mai mic, va vorbi în vers alb; dacă este un nobil de rasă, de mare clasă, va vorbi în vers rimat. Și-atunci,

numai citind partitura, îți dai seama, „a, ăsta este țăran, ăsta este general", îți dai seama de rangul și categoria lui socială.

C.P.: *Din ce spuneți, reiese că pentru un actor contează foarte mult și întreținerea sănătății fizice.*

V.C.: Categoric.

C.P.: *Antrenamentul.*

V.C.: Fără de asta nu se poate. Dacă a trecut un an de la un rol principal la altul, de Shakespeare, spre exemplu, ești obligat să faci între timp exerciții cu partituri serioase, citindu-le acasă. Chiar dacă nu joci, citești ca să-ți mențiii apetitul, adică exact ceea ce face trompetistul, clarinetistul, pianistul.

C.P.: *Ați făcut așa ceva?*

V.C.: Eu așa fac tot timpul. Vorbesc de unul singur prin casă. Soția mea fiind actriță, mă înțelege, și ea face la fel.

C.P.: *Câteodată vă dă și replica...*

V.C.: Uneori.

C.P.: *Doamna Marina Baștа.*

V.C.: Doamna Marina Baștа, soția mea, „muieruța" mea.

C.P.: *Ați avut vreodată ezitări în fața vreunui rol?*

V.C.: Întotdeauna.

C.P.: *De ce.*

V.C.: Rolul e cel mai mare dușman al meu. Nu știu, mă apropii cu atâta teamă... Cu atâta teamă mă apropii de rol, cum nu vă pot spune. Dar pe urmă, dacă m-am apucat, dacă l-am început, nu mai poți să-l scoți cu nimica de la mine.

C.P.: *De la ce porniți dumneavoastră în realizarea unui personaj?*

V.C.: Nu știu câți actori practică această metodă... Eu reușesc să determin un mare actor să-mi joace rolul. Stau întins pe spate, cunosc deja binișor rolul și îl pun pe Bondarciuk să joace rolul meu. Sau îl pun pe Peter O'Toole să joace rolul. Și îi văd jucându-l.

C.P.: *Bine ați spus Bondarciuk... cam semănați.*

V.C.: Da. Da. Cu ochii închiși, îi văd jucând în fața mea. Și eu îi cam copiez, dar cu mijloacele mele.

C.P.: *Ați avut roluri față de care v-ați apropiat cu greutate, ați considerat că nu le-ați putea realiza... și până la urmă le-ați realizat?*

V.C.: Că nu le-aș putea realiza? Nu, niciodată. M-am apropiat cu teamă de ele, dar că nu le-aș putea realiza... n-a fost cazul, pentru că nu m-am băgat în așa ceva. Am jucat paisprezece roluri shakespeariene... de două ori am jucat *Othello*, am jucat de două ori *Petrucchio*, am jucat *Lear*... dar mai sunt roluri din Shakespeare de care sunt convins că nu mă pot apropia. Și nici n-am încercat s-o fac.

C.P.: *Bine, pot să-mi închipui că nu v-ați apropiat de un* Puck, *dar de un* Caliban *v-ați fi apropiat.*

V.C.: De un *Caliban*, poate că da. De un *Coriolan* m-aș fi apucat.

C.P.: *L-ați interpretat pe* Macbeth. *Cum a fost?*

V.C.: E un rol foarte greu. Dar aici te lupți mai mult cu o prejudecată. Se spune că piesa este blestemată. Nu cred în asta. Am avut ghinionul să am o parteneră care nu se ridica la înălțimea rolului... nu contează

cine. Dar am avut fericirea să lucrez cu o mare scenografă, Florica Mălureanu. *Macbeth*-ul pe care l-am făcut noi, era exact în stilul în care montează astăzi Purcărete. Adică era un spectacol foarte vizual. Păcat că n-a putut fi dus la București, să fie văzut...

C.P.: *Ce v-a legat de Craiova?*

V.C.: Sincer, apropierea de televiziune, apropierea de cinematografie. Eu am douăzeci și șase de roluri principale în film jucate... ca să pomenesc numai *Stejar, extremă urgență*, *Patima*, *Gustul și culoarea fericirii*, *Dacii... Dacii,* asta a fost în '64. Așa a început colaborarea mea cu cinematografia. Pe urmă cu televiziunea, datorită unui foarte bun prieten de-al nostru – Dumnezeu să-l odihnească, Petre Sava Băleanu – care a fost un mare regizor și animator de teatru. M-au reținut la Craiova relațiile cu colegii mei. Dar în special m-a reținut căldura publicului. Nu întâmplător, Craiova va sărbători în acest an 150 de ani de la înființarea teatrului. Are public de teatru. Este un public exigent, cunoscător, bun. Și nu este puțin lucru să știi să joci în fața unui public cunoscător, un public care te prețuiește, care te salută pe stradă a doua zi cu venerație, cu bucurie, cu dragoste. Nu e puțin lucru.

C.P.: *Care ar fi mesajul dumneavoastră artistic pentru tinerii anului 2000?*

V.C.: Vă spun acum exact ce mi-a spus mie un coleg mai în vârstă, poet și bun actor, Barcaroiu, care m-a întrebat dacă iubesc această meserie. I-am răspuns că-mi place meseria, că o iubesc și mi-a spus: „dragul meu, e un drum presărat cu trandafiri; dar singura floare care te respinge atât de brutal este trandafirul, pentru că are țepii ăia, are spinii pe care n-ai cum să-i ocolești". Deci, această meserie a noastră pe care tinerii pornesc, e un drum cu trandafiri, dar și cu foarte mulți spini. Dacă nu sunt pregătiți pentru ea, sufletește în primul rând, ca să îndure toate vicisitudinile care apar, dacă nu sunt pregătiți fizic, nu vor reuși.

C.P.: *Chiar să sângereze...*

V.C.: Chiar până acolo. Eu am sângerat, și la propriu și la figurat. Eu am fost bolnav în '52 de tuberculoză, am avut o cavernă cât fundul paharului. Și asta din cauză că am jucat în frig și am răcit... pe la Anina, prin coclauri... în deplasări care se făceau cu camioane, decorul la mijloc și pe banchete actorii, stânga, dreapta, care țineau decorul, ca să nu cadă peste ei. În bătaia vântului, a zăpezii și a ploii. Condiții foarte grele. Să fie pregătiți pentru condițiile astea grele pe care viața le poate pune în față și atunci, la sfârșit, vor putea spune: „N-am trăit degeaba".

C.P.: *Cum cred că spuneți dumneavoastră, acum.*

V.C.: Da, eu așa spun. Cred că n-am trăit degeaba. Am dat un interviu undeva, unde spuneam că dacă ar trebui să iau viața de la început, cred că m-aș face doctor veterinar. Pentru că iubesc foarte mult animalele. Iubesc foarte mult animalele pentru că... cunosc foarte bine oamenii.

C.P.: *Mulțumesc. Mult succes, mulți ani pe scenă!*

V.C.: Eu vă mulțumesc foarte mult. Vreau să mai spun o frază... Cred că, la ora actuală, dintre actorii peste șaptezeci și cinci de ani care mai joacă, este Radu Beligan, față de care am un deosebit respect, sunt Ion Lucian, Colea Răutu... și Vasile Cosma. Ăștia mai joacă. Le mulțumesc!

Constantin Paraschivescu

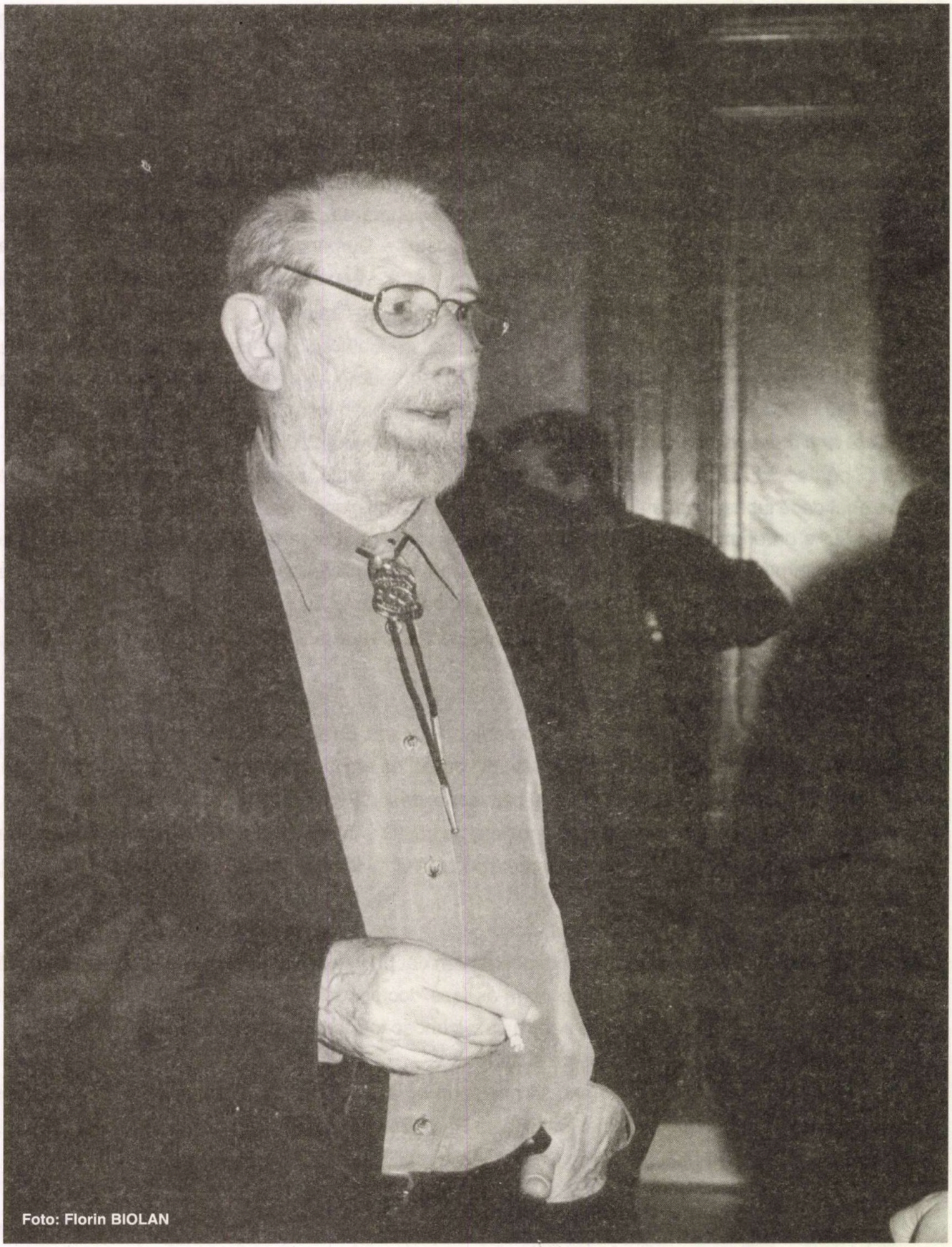


Foto: Florin BIOLAN

Iosif NAGHIU

„Eu mi-am apărat piesele de mistificări, și piesele m-au apărat pe mine de mistificare"

Maria Sârbu: *Domnule Iosif Naghiu, sunteți un scriitor care nu poate trăi fără teatru. Dacă ați ști că teatrul adevărat s-ar stinge, ați scrie mai departe piese?*

Iosif Naghiu: Permiteți-mi să pun întrebarea aceasta sub semnul unei relativități temperate, pentru a nu mă afla în ipostaza unui personaj dramatic și insolit totodată. În fond, de ce n-aș putea trăi fără teatru? Mitul posesiv al damnării este specific poeților. Teatrul este o îndeletnicire mult mai vioaie, mai imprevizibilă: scrii un text, vin niște actori talentați să-i dea viață și, după premieră, criticii se grăbesc să remarce viziunea regizorală. Dar mergând mai departe pe firul întrebării, mă întreb cu aceeași inocentă uimire: de ce să se stingă teatrul adevărat? Ca să renască – vorba lui George Banu – cu o și mai mare putere incendiară-n memorie? Iar cărțile de căpătâi ale teatrului să se transforme din niște plicticoase și prăfuite tomuri ascunse în biblioteci, într-un adevărat triumf al științelor medicale în domeniul revigorării spirituale, inundând cabinetele medicale și vânzându-se pe sub mână în farmacii? Ca să creeze imboldul nestăvilit al acelui „totul de la-nceput", indiferent la contestația noilor generații „alternativiste" de creatori? Iată de ce, măcar din acest punct de vedere, cred că pot trăi fără teatru, și, slavă Domnului, formula algoritmică a numirii directorilor din instituțiile românești de cultură mă ajută din plin să fac asta.

M.S.: *Scrieți teatru de peste 35 de ani; se împarte creația dumneavoastră pe anumite etape sau ați fost un autor constant?*

I.N.: Mărturisesc că aici m-ați prins în capcană. Într-adevăr, scriu teatru de 35 de ani, sunt autorul a circa 20 de piese și multe altele scurte și n-am ajuns nici academician-doctor-docent, nici moderator de dezbateri TV, nici profesor de aerobică, ceea ce presupune că îmi place ce fac. Deși teatrul este o capcană continuă, intri în el tânăr, încrezător și în cazul în care mai ieși din pădurea aceasta de arbori ai vieții, care se numesc Shakespeare, Cehov, Ibsen sau Pirandello, îți dai seama că ți-ai încercat zadarnic puterile cu niște fantasme de neatins. După acest *vae victis*, nu știu dacă mai este cazul să vorbim de „etapele" de creație. Conștiente sau subconștiente, ele au răspuns totuși ca un scut de protecție la jocul de-a șoarecele și pisica istoriei. Îmi amintesc, am și susținut undeva cu orgoliu, „eu mi-am apărat piesele de mistificări și piesele m-au apărat pe mine de mistificare". Într-o lume a neîncetatelor mistificări. Cu fiecare etapă, cu fiecare plan cincinal trebuia luat totul de la început, trebuia ridicat un alt zid de protecție. Din cauza asta n-am putut fi un autor constant și am scris când în cheie absurdă, când în cheie realistă. N-o spun ca pe o scuză. Ca să folosesc o replică a unui personaj de-al meu care mi-a fost în mare parte și mentor, „față de secolul ăsta n-am de ce să mă scuz, l-am prevenit, mi-am făcut datoria".

M.S.: *Pentru că tot suntem la intersecția dintre secole și milenii, cred că aveți făcut și un bilanț al activității dramaturgice. Câte piese au urmat de la debutul cu* Celuloid*?*

I.N.: Nu pot face enumerări școlărești. După ce le-am scris, nu de puține ori am senzația înstrăinării față de piesele mele. Ba, uneori, mă și minunez când un regizor îmi cere acordul să le monteze. Adevărul e că regizorii se tem, nu de puține ori, de explicațiile autorilor. Ei au o fire pragmatică și cred cu tărie că orice text este proză, iar poezia nu poate fi decât vizuală. E posibil să fie așa, dar nu în România, unde avem nu doar poeți remarcabili, ci și mulți iubitori de poezie. Dar să revenim. Din cele 20 de piese amintite mi s-au jucat o treime. La o socoteală contabilă ar trebui să însemne, la 5 ani, o piesă. Motivele pentru care am fost solicitat rareori înainte de '90 se cunosc. În perioada aceea, a unei autoizolări voluntare, eretice, am scris *Ambasada iubirii*, *A treia caravelă*, *Mireasa enormă*, *Fereastra*. Aș putea spune că atunci am avut perioada cea mai propice creației. Eram tânăr și îndârjit. Refuzam teatrul, scriind în continuare teatru. Și nu fac o figură de stil. În afara câtorva cafenele, unde îmi petreceam diminețile în stilul vechii boeme, nu mai întâlneam decât trei sau patru apropiați.

M.S.: *În ce măsură ați reușit să vă apărați textele în perioada cenzurii și cum a evoluat activitatea dumneavoastră în ultimii zece ani?*

I.N.: Cum a evoluat activitatea mea din ultimii zece ani? Ca să răspund cu vorba cuiva: într-o perplexitate continuă. Scrisesem vreme de 25 de ani împotriva curentului, în ciuda acestui fapt am avut uși deschise la Ciulei, Lovinescu sau Beligan. Ca după decembrie '90, să descopăr că teatrele „Bulandra", „Nottara" și Naționalul sub noii directori – Caramitru, respectiv, Mașek, Purcărete, Andrei Șerban – nu îmi mai sunt accesibile. Și măcar dacă s-ar fi schimbat criteriile estetice. Dar motivele acestor directori erau aceleași cu ale vechilor comisari culturali; teatrul meu era prea poetic, iar publicul aștepta de la dramaturgii români piese de actualitate și comedii.

M.S.: *Cum caracterizați adversitatea dintre teatru și dramaturgii români contemporani și în ce mod ar trebui stabilit un echilibru între autor și regizor, ca aceștia să colaboreze, să-și unească ideile pentru un teatru de calitate?*

I.N.: Termenul de adversitate mi se pare nepotrivit. El presupune antinomii de natură estetică, umană, competițională, or, ele ar trebui rezolvate pe scenă și nu în afara ei. De fapt, unii dintre regizorii noștri de vârf preferă să lucreze cu „morții comozi", adică, arborii falnici de care vorbeam, și pe care nu mai trebuie să îi arate, se văd și de la mare distanță. De fapt, nici nu-i arată, ci numai îi colorează ca pe o planșă, ca pe o carte cu ilustrații. Cuvintele, replicile sunt exprimate mai mult cu mijloacele dansului, pantomimei, mișcării. Adică, altfel. Îmi amintesc că la începuturile vestitului teatru absurd, Eugène Ionesco nota că teatrul său îi surprindea și contraria pe regizori, care nu înțelegeau de ce ar trebui să aducă pe scenă cincizeci de scaune. Azi teatrul modern a ajuns atât de departe, încât uimirea unor regizori apare atunci când primesc o piesă cu cincizeci de pagini scrise în loc de cincizeci de scaune.

M.S.: *Cum priviți teatrul postmodernist?*

I.N.: Eu am fost etichetat de Everac, Baranga și alții, autor modernist. Ar trebui să susțin ca atare că postmodernismul (prin absența conflictului și tehnica dilatării) este un modernism de post. Dar nu exclude conflictul, psihologia, tipologia, chiar dacă sunt mai arhetipale, doar că, au un alt tip de dispunere.

Simplificând, aș putea spune că arată ca un nou tip de bucătărie americană, așezată într-un salon de primire, într-o sufragerie, ca gătitul să fie mai la vedere. Părăsind teritoriul riscant al unor asemenea definiții, eu nu îmi impun o anume regulă, o anume filosofie a scrisului. Unele personaje sau situații le descriu realist, altele le exagerez la modul absurd sau poetic. Am scris, de exemplu, o piesă ciudată despre mineri, *Frunzele amăgitoarei neputințe*, atât de naturalistă încât n-am mai putut-o salva decât cu mijloacele miraculoase ale fantasticului. Pot spune chiar că mă bucur de faptul că nu sunt prizonierul unei formule unice, chiar dacă în mediile critice această inconsecvență ar putea dăuna imaginii mele ca dramaturg.

M.S.: *Creați personaje gândindu-vă la anumiți actori, care le-ar putea interpreta?*

I.N.: Când ai mari actori la îndemână, nu se poate ca la un moment dat să nu te influențeze. Am scris *Hotel Corona* pentru marele George Constantin, iar *Misterul Agamemnon* parcă mi l-a dictat Caragiu. De altfel, în stadiul încă tulbure al creației, apariția printre rânduri a unor asemenea monștri sacri limpezește multe dintre ezitările inerente.

M.S.: *Ce regizori au fost mai apropiați de piesele dumneavoastră?*

I.N.: Regizorii anilor '60–'70. Ciulei a scris despre piesele mele, Crin Teodorescu m-a susținut, Cernescu, Moisescu, Sanda Manu, Moni Ghelerter, Ion Cojar, Cătălina Buzoianu, Florin Fătulescu, Tudor Mărăscu mi-au montat *Absența*, *Gluga pe ochi*, *Într-o singură seară*, *Valiza cu fluturi*, *Misterul Agamemnon*, *A treia caravelă*. Cu toți m-am înțeles, cu toți am avut de împărtășit câte un mic secret, o bucurie, de la toți am învățat câte ceva. Și sper că și ei de la mine.

M.S.: *Cum credeți, după ce criterii sunt alese astăzi piesele românești pentru a fi puse în scenă?*

I.N.: Nu știu. Sau nu vreau să știu. De ce să tragem iarăși cu ochiul la repertoriile din ultimii ani? De ce să ajungem încă odată la concluzia falsă că singurul criteriu valabil a fost acela al alegerii pieselor neromânești? Înainte, comanda politică, cenzura ideologică de tip orwellian declanșa în unii dintre noi, dramaturgi, regizori, actori, o stare de spirit rebarbativă, contestatară, o rezistență șchioapă, dar totuși, esopică, deci tot a folosit la ceva. Azi, dramaturgii nu mai au prieteni în teatre, nu mai au cu cine se alia, nici măcar nu mai sunt contestați nominal, ci laolaltă, în grup, la pachet. Deci, cred că în loc de asemenea tribulații obositoare, inutile, dacă s-ar aloca din bugetul teatrelor, al spectacolelor un procent de 20–25 la sută în folosul dramaturgiei naționale, a pieselor românești, problema s-ar rezolva cât se poate de simplu. Dar cine mai are nevoie în aceste zile confuze, haotice de o soluție logică, simplă?

M.S.: *Domnule Naghiu, care este șansa traducerii în alte limbi a dramaturgilor români de aici, de acasă, și cum priviți atunci când se spune că ești recunoscut în țară după ce ești apreciat în străinătate.*

I.N.: De la Eugène Ionesco încoace (dacă nu chiar de la Ciprian și Sebastian), dramaturgia românească de valoare a înaintat pe o puternică vână poetică (Mazilu, Sorescu, Solomon, Vișniec, Gârbea, Zografi). Genul acesta de teatru, n-are hotare. Dar cred că un dramaturg român trebuie să se impună mai întâi în fața propriului public. Înainte de a fi ambasador al culturii în străinătate, trebuie să fie cunoscut în propria țară.

Maria Sârbu

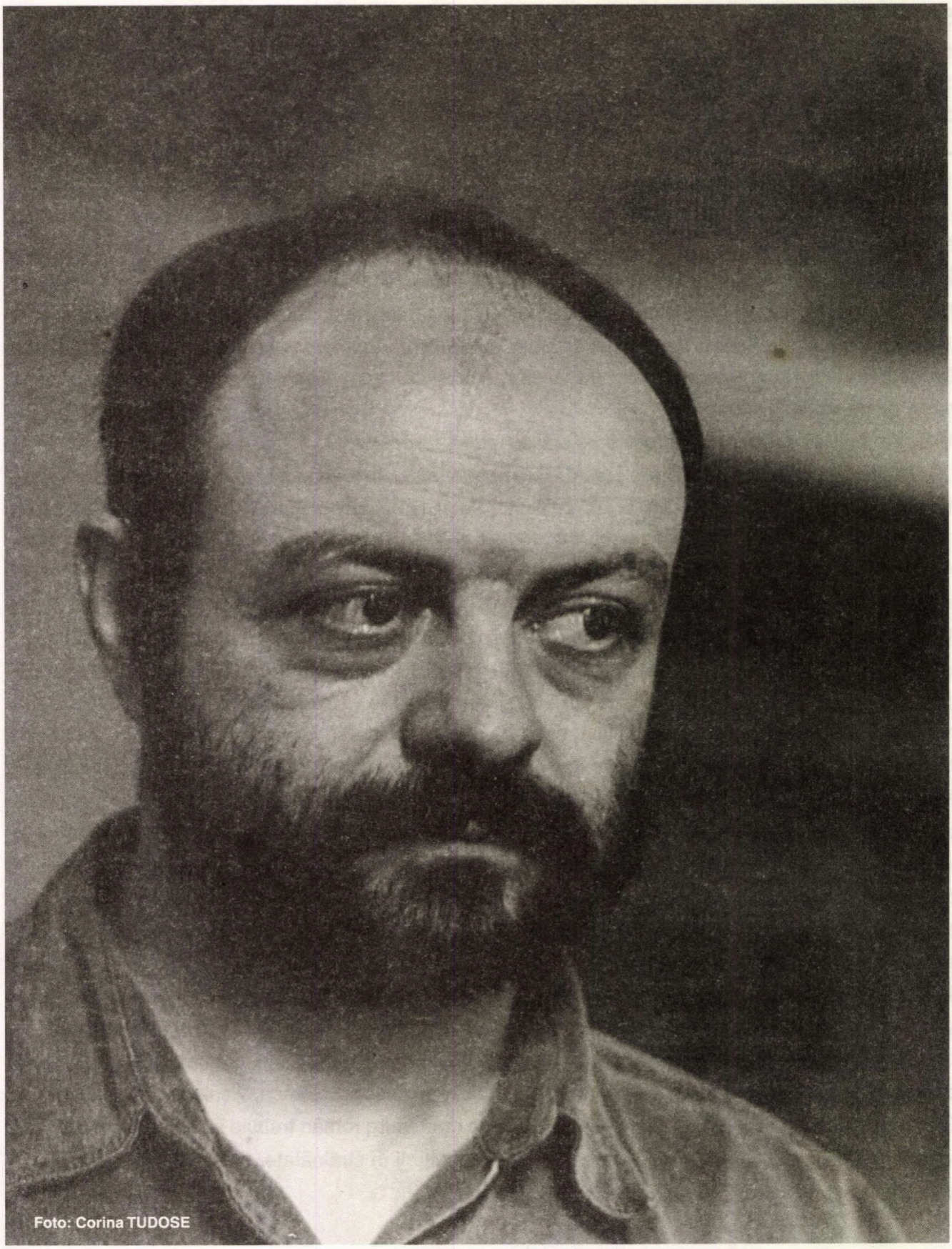


Foto: Corina TUDOSE

Tompa GÁBOR

„Universul teatral sumbru nu poate fi mai întunecat decât viața însăși"

Delia Voicu: *Ați interpretat rolul lui* Hamm *din* Sfârșit de partidă *de Samuel Beckett, ultimul succes al Teatrului Maghiar din Cluj. Cum a fost experiența de actor al propriei dumneavoastră montări?*

Tompa Gábor: Aș putea să scriu un jurnal ciudat cu gândurile care m-au străbătut în timpul reprezentațiilor. Nu am reușit încă să dizolv complet ipostaza de regizor și am trăit, astfel, o stare dublă, aceea de a urmări spectacolul dinăuntrul ca și din afara lui. Îmbolnăvirea lui László Gerö, interpretul principal, m-a obligat să-i preiau rolul. Era unica soluție pentru ca *Sfârșit de partidă* să se mai poată juca. Dar cred că interpretarea acestui personaj orb, imobilizat într-un cărucior de invalid, este și o pedeapsă pentru neastâmpărul meu din timpul repetițiilor. Din acest punct de vedere, prima mea experiență de actor este destul de dificilă.

D.V.: *Tot o primă experiență este și colaborarea cu actrița Mende Gaby care a împlinit, de curând, 50 de ani de carieră profesională. Vă întâlniți, pe scenă, într-un univers al suferinței și al înstrăinării, propria mamă. Ce sentimente aveți jucând împreună?*

T.G.: Trăim pe scenă o situație reală care-mi dă mari emoții. Alături de mine, într-o pubelă, se află, într-adevăr, chiar mama. E bizară această „întâlnire" a noastră, în pragul anului 2000, într-un spectacol în premieră la noi; s-au împlinit, recent, zece ani de la moartea lui Beckett... Toate acestea, adunate, intensifică miza montării.

D.V.: *În creațiile dumneavoastră de până acum, ați subliniat comicul, evitând atmosfera sumbră și apăsătoare, atât de frecventă în teatrul absurd. V-ați ferit cumva de tautologie?*

T.G.: Ceea ce mi s-a părut comun pieselor montate de mine a fost acest clovnesc, pe care l-am simțit în subtext. Beckett vorbește despre tragicul existenței, prezent – din moment ce ne-am născut și, inevitabil, vom muri – dar universul teatral sumbru nu poate fi mai întunecat decât viața însăși. Dacă n-am avea umor, viața ar deveni, probabil, de nesuportat. Relațiile dintre oameni, dragostea, prietenia, așteptarea sunt foarte importante. Pentru ele merită să trăiești. Teatrul absurd este, în profunzimea sa, optimist, chiar dacă uneori pare a înfățișa catastrofa. Apocalipsa s-a petrecut, deja, în ființa umană, însă ne pregătește, cred, pentru Apocalipsa cea mare. Piesele lui Beckett, de exemplu, arată că viața trebuie să se învârtească în jurul iubirii de semeni și trebuie să pornească tot din iubire, ca orice creație. Piesele lui

sunt jocuri de supraviețuire, jocuri clovnești, uneori, numere de circ, între personaje care nu pot trăi decât împreună.

D.V.: *Anul 1999 a fost un an al „debuturilor". Ați obținut, cu primul dumneavoastră film, Marele Trofeu la Festivalul cinematografic de la Salerno.*

T.G.: Nu-mi dau încă seama de semnificația acestui premiu. Este, oricum, o reîntoarcere la prima mea dragoste, cinematografia. Profesiunea mea prioritară rămâne, totuși, teatrul. Experiența în film mi-a folosit și în încercarea mea de a-mi reînnoi mijloacele de expresie.

D.V.: *Ca director al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, ce planuri aveți?*

T.G.: Proiectul major este construcția Sălii Studio. În toamna anului 2000, vom organiza o săptămână în memoria marelui regizor György Harag care ar fi împlinit 75 de ani. Se împlinesc, din păcate, și 15 ani de la moartea lui. Vom invita aici spectacole ale teatrelor în care el a realizat mari creații. Aș mai vrea ca trupa să-și mențină nivelul artistic ridicat la care este acum.

Delia Voicu

BOGDAN ZSOLT
și
TOMPA GÁBOR

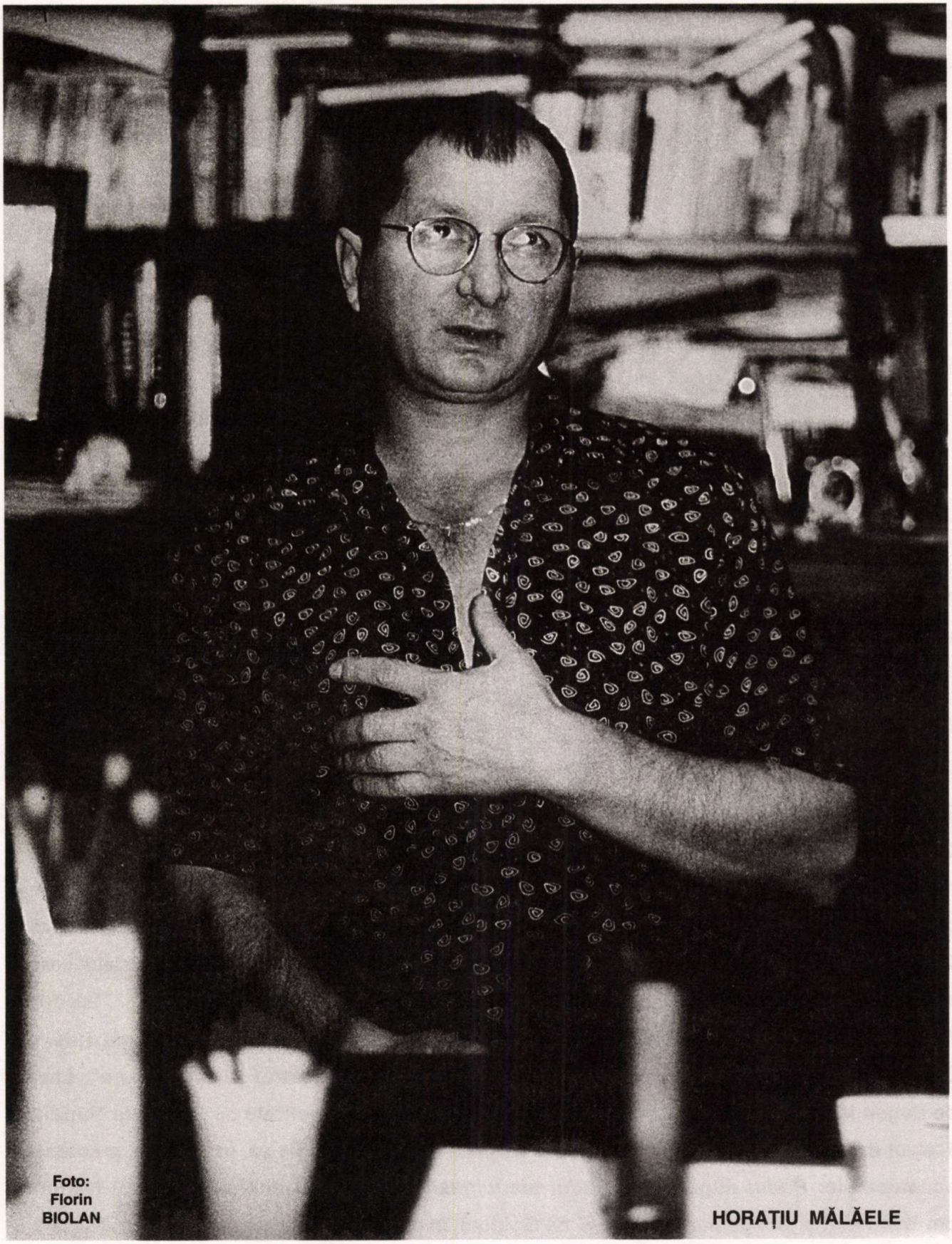


Foto:
Florin
BIOLAN

HORAȚIU MĂLĂELE

Horaţiu MĂLĂELE

„Sunt interesat de oamenii care vin la teatru, de natura lor, de mobilitatea lor intelectuală"

Horaţiu Mălăele s-a născut la Târgu Jiu, pe 1 august 1952. A absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti în 1975. A debutat pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ în *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni. De-a lungul anilor a întruchipat personaje importante în spectacole precum *Karamazovii* după Dostoievski, *Scapino* după Moliere, *Sinucigaşul* de Nikolai Erdman, *Unde-i revolverul?* de Görgey Gábor la Teatrul „Nottara", *Mincinosul* de Goldoni la Teatrul Odeon. Harul său de artist nu se manifestă doar pe scenă, ci şi în grafica satirică sau în pictură. Nu demult, a deschis atelierul de caricatură „Ho şi Mi", pe strada Jules Michelet din Bucureşti, în spatele Teatrului „Nottara". Gabriel Gárcia Márquez şi muzica clasică sunt două dintre marile sale pasiuni. În actualul sezon teatral, stagiunea 1999–2000, joacă în spectacolele: *Puricele* de Georges Feydeau şi *D'ale* după *D'ale carnavalului* de Caragiale la Teatrul „Nottara"; *Şase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello şi *Cafeneaua* de Sam Bobrick şi Ron Clark la Teatrul „L.S. Bulandra"; *Lecţia* de Eugen Ionescu pe scena Teatrului Foarte Mic – o producţie realizată de Theatrum Mundi; la Teatrul de Comedie se joacă *Pălăria* după Eugène Labiche în regia sa. În prezent, pregăteşte spectacolele: *Podul* după piesa *Podul sinucigaşilor* de Paul Ioachim la Teatrul Naţional din Bucureşti şi *Doi gemeni veneţieni* de Goldoni, în regia lui Vlad Mugur, la Teatrul „Nottara".

Costin Manoliu: *În ultimii ani ați câștigat de două ori Premiul pentru cel mai bun actor al stagiunii la Gala Premiilor UNITER. Aceste premii au influențat nivelul la care sunteți plătit ca actor?*

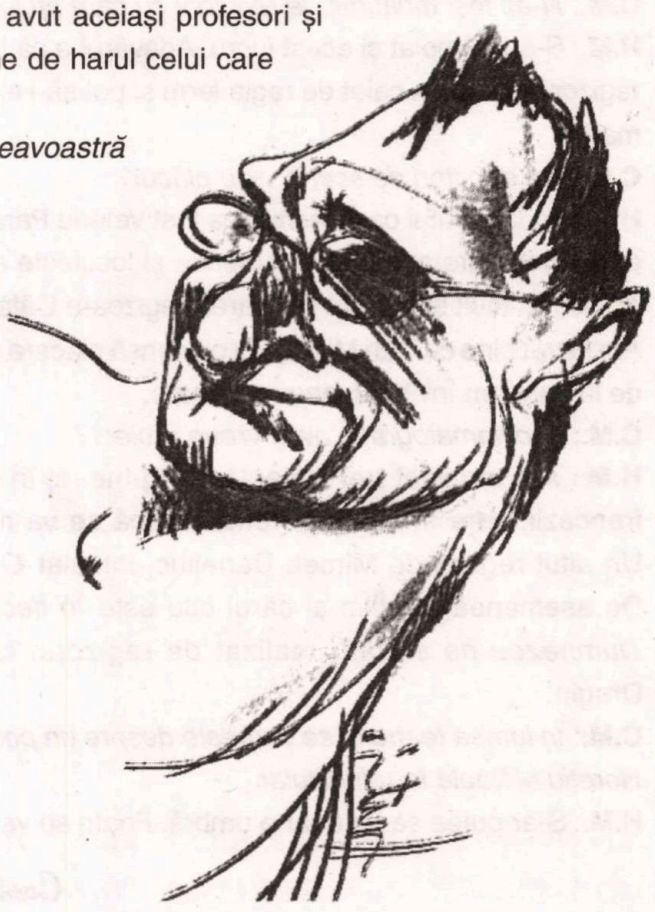
Horațiu Mălăele: S-ar putea, nu-mi dau seama. Actorii domnesc încă într-o nefericită paupertate și oricât de mulți bani ar câștiga tot nu este suficient. Premiile au importanța lor fastă pentru că îți dau sentimentul că ceea ce ai făcut nu e în zadar și că ții pasul cu vremurile tale. Sunt binevenite și în măsura în care există un efort financiar din partea celor care ți le dau și atunci lucrurile devin mai luminoase.

C.M.: *Apreciați mai mult succesul de public sau cel de critică, de presă?*

H.M.: Nu am fost interesat niciodată de succesul de critică. Nu am făcut spectacole pentru critică. Evident că mă interesează ce scriu criticii de teatru despre mine, despre spectacolele mele, pentru că într-un fel ei sunt colegii noștri. Să-i iubim, cum spunea Nichita Stănescu, pentru că altceva nu știu să facă. Sunt interesat de oamenii care vin la teatru, de natura lor, de mobilitatea lor intelectuală, de felul cum percep un spectacol de teatru; eforturile mele se îndreaptă spre publicul meu.

C.M.: *Fără îndoială că popularitatea dumneavoastră se datorează înzestrării pentru comedie. Care sunt acele daruri fără de care un actor nu poate fi actor de comedie?*

H.M.: Eu n-am tânjit să fac neapărat comedie. Am fost distribuit în multe roluri în care există o combustie comică. Le-am primit ca atare și m-am bucurat de ele, așa cum publicul s-a bucurat de ele. Cred că în afară de niște date tehnice, un actor de comedie, un actor în general, trebuie să aibă har, iar harul vine de undeva, dintr-o dumnezeire, dintr-un loc greu de pătruns sau, cum spunea Petru Creția, dintr-o taină. Sunt actori care au trecut prin aceeași școală, au avut aceiași profesori și totuși, unii sunt buni, alții sunt senzaționali. Asta ține de harul celui care slujește această artă, arta actorului.



C.M.: *Vi s-a întâmplat ca unii dintre colegii dumneavoastră să refuze anumite roluri în spectacole în care ați jucat, pentru a nu fi puși în umbră, pentru a nu fi eclipsați de Horațiu Mălăele?*

H.M.: S-a întâmplat și așa ceva, dar este irelevantă chestiunea. S-ar putea ca aceia care au procedat așa să fi greșit. Nu știu. E un joc al întâmplării. Arta actorului, la rândul ei, stă sub semnul ambiguității. De multe ori e foarte greu de spus dacă ai făcut bine atunci când ai refuzat un rol.

C.M.: *Uneori, simpla dumneavoastră apariție pe scenă declanșează râsul sau alte reacții umorale. Vi s-a întâmplat să fiți deranjat de reacțiile publicului?*

H.M.: Da, de multe ori. Fie că publicul nu era la înălțimea spectacolului, fie că spectacolul nostru nu era la înălțimea publicului. În astfel de cazuri, unul îl deranjează pe celălalt.

C.M.: *Se spune că actori ca Radu Beligan, în tinerețe, sau mai târziu Toma Caragiu, într-un spectacol precum* Lungul drum al zilei către noapte *de Eugene O'Neill, au avut reacții neadecvate din partea publicului în momentul în care au vrut să joace dramă, pentru că publicul îi cunoștea și îi iubea grație rolurilor comice. Ați trăit această experiență, cea a reacțiilor nepotrivite?*

H.M.: Nu. Eu am avut prilejul să fiu un apropiat al lui Toma Caragiu în anii '70 și pot spune că a făcut un rol mare în spectacolul cu *Lungul drum al zilei către noapte.* Poate că au fost cazuri izolate de spectatori care n-au înțeles imediat că era vorba de o dramă. Adevărul e că puțină lume îl știe pe Toma Caragiu din spectacolele de teatru. Cei mai mulți îl știu din creațiile lui de la televiziune. În teatru, Toma a jucat în spectacole imense. În *Revizorul* de Gogol, de exemplu. Era imposibil să nu râzi, după cum era imposibil să râzi în foarte multe momente ale acelui spectacol realizat de Lucian Pintilie la Teatrul „L.S. Bulandra". După părerea mea, Toma Caragiu și George Constantin au constituit un binom titanic în istoria teatrului românesc. În ceea ce mă privește, eu am jucat la Piatra Neamț un rol de un dramatism spăimântos. Nu-mi amintesc ca cineva să fi râs. Apoi, la Teatrul „Nottara", am jucat *Smerdiakov* în *Karamazovii* după *Frații Karamazov* de Dostoievski, în regia regretatului Dan Micu. N-am avut parte de reacții neadecvate.

C.M.: *De ani buni sunteți tentat și de regia de teatru. De ce ați simțit nevoia să coborâți de pe scenă?*

H.M.: Nu am făcut regie de teatru cu temeinicia unui regizor angajat, ci numai în momentul în care citind un text am văzut lumina unui spectacol. E adevărat că în ultimul timp spectacolele montate de mine au avut o anumită frecvență, dar nu sunt chitit în a face regie acolo unde nu mă pricep.

C.M.: *N-ați fost mulțumit de regizorii cu care ați lucrat?*

H.M.: S-a întâmplat și acest lucru. Adevărul e că îmi place regia de teatru foarte mult și atunci când un regizor vine cu un caiet de regie ferm și pot să-l ajut, o fac cu mare plăcere. Am lucrat cu regizori foarte mari.

C.M.: *Ce directori de scenă v-au plăcut?*

H.M.: La începutul carierei mele a fost Valeriu Paraschiv, un bun prieten de-al meu care a plecat în America și locuiește acum la Chicago. Am lucrat mult și eficient cu marea regizoare Cătălina Buzoianu. Am lucrat bine cu Dan Micu și cu o imensă plăcere cu Vlad Mugur, de la care am învățat lucruri minunate.

C.M.: *În cinematografie aveți vreun proiect?*

H.M.: Am terminat trei filme. Un lung-metraj în colaborare cu francezii, care în varianta românească se va numi *Țăcăniții.* Un altul regizat de Mircea Daneliuc, intitulat *O gaură în gât.* De asemenea, un film al cărui titlu este *În fiecare dimineață Dumnezeu ne sărută*, realizat de regizorul iugoslav Sașa Dragin.

C.M.: *În lumea teatrului se vorbește despre un posibil* Hamlet *cu Horațiu Mălăele în rolul titular.*

H.M.: S-ar putea să fie doar o umbră. Poate se va întrupa.

Costin Manoliu

TEATRUL DIN MEMORIE

Anna HALASZ

Tema con variazioni: DANTON

În stagiunea trecută, *„1794"* de Alexandru Darie a fost considerat cel mai bun spectacol – un spectacol plin de fantezie, de cutezanță, de fum și de decibeli de artilerie, care acopereau fără voia regizorului valorile de gândire și de interpretare actoricească a textelor alese. Pot fi combătută de oricare admirator al spectacolului, dar dacă faci un spectacol *coupé* din Georg Büchner, Peter Weiss și Camil Petrescu, dai producției un involuntar caracter de „Revista presei". Trei autori din trei epoci și trei culturi diferite au idei și mesaje diferite despre Marea revoluție franceză sau conflictul dintre Danton și Robespierre, din care nu poți face ghiveci fără pierderea esenței căutate. Tensiunea conflictuală dintre scriitori și regizori privind mesajul posibil pentru contemporaneitate al unui fapt istoric a produs în deceniile '70–'80 rezultate neprevăzute. Să începem cu trădarea lui Camil Petrescu pe scena Naționalului, cu lungile texte obligatorii, conform „liniei partidului", transmise prin megafon peste acțiunea piesei în mod inadmisibil castrată. Soluția diametral opusă a încercat-o cu succes Andrzej Wajda, chiar de două ori: o dată la un teatru din Cracovia, care, de altfel, a venit în turneu la București, și o dată în filmul realizat la Paris (1982), amândouă pe baza piesei din anii '40 a Ladislawei Przybyszewska, scriitoare de profundă convingere comunistă – ca atare, o absurditate printre polonezi. Ținându-se disciplinat de textul autoarei, Wajda contraargumenta prin: personalitatea actorilor – mititelul, neuroticul și genialul Wojczciech Pszoniak, într-un *Robespierre* frământat și lipsit de siguranță interioară, și Gérard Depardieu, un *Danton* debordant de cuceritor, fermecător în degajarea și aparenta sa neseriozitate; oamenii străzii, muți și timorați; comportamentul, vai!, atât de cunoscut al jandarmeriei – iertați-mă pentru metafora ironică: *gens d'arme*, oameni cu arma față-n față cu poporul dezarmat și vulnerabil; găselnița genială, ca grupul lui *Danton* să fie jucat de actori francezi și grupul lui *Robespierre* de polonezi, care cunoșteau pe propria piele atitudinea dură a celor din jurul unei puteri similare cu dictatura lui *Robespierre*; de exemplu, acel *Couthon* – biet paralitic, în scaunul său cu rotile, pus în mișcare cu o manivelă întoarsă mai mult cu ura, decât cu mâna – citând inconștient, ca o tristă bătaie de joc, vorba lui *Danton* din scena premergătoare execuției la Camil Petrescu: „dacă aș putea să-mi las picioarele lui *Couthon*, iar lui *Robespierre*, ceea ce n-a primit de la tatăl său, poate ar ieși ceva din revoluția asta" (am citat liber – *n.a.*). Înverșunarea unei clase politice handicapate fizic, spiritual și moral la cârma celei mai importante revoluții din istorie a fost surprinsă de Camil Petrescu cu 60 de ani înainte de Wajda și în consens cu el, fără ca regizorul să-l fi citit. Dar la apariția filmului, cam un subcontinent și jumătate era deja târât înainte (!!!) cu manivela scrâșnită a lui *Couthon*. În sfârșit, lovitura de grație: superba

sală cavalerească a Conciergeriei transformată într-un lagăr de concentrare nazist, cu priciuri suprapuse și cu câinii-lupi dresați drept arme vii ale SS-iștilor! Și când crezi că nu mai suporți, mai urmează o superlovitură de grație: nepotelul timorat al lui *Robespierre* este pus să-i recite pe de rost unchiului *Maximilien* „Declarația drepturilor omului", în timp ce *Danton* este dus la ghilotină.

Przybyszewska, cu tot textul ei respectat, a fost învinsă. Regizorul ar fi putut să ecranizeze și piesa despre *Danton* a lui Romain Rolland – dar ținta în care lovește – a fost angajarea pro-*Robespierre*-iană a întregului sistem de putere comunist, cu cultul intransigenței ca scop în sine, identificarea curajului și principialității cu refuzul deschis al omenirii. Przybyszewska a murit cu decenii înainte de instaurarea puterii comuniste. Poate și ea s-ar fi trezit, ar fi ajuns la pușcărie, ca atâția comuniști idealiști, de care propriii lor tovarăși și-au bătut joc. Dar Wajda aparține generației lucidității, care a combătut cinismul puterii cu propriile tradiții cu care s-a mândrit comunismul.

Ad vocem Romain Rolland: în piesele sale despre revoluție nu se urlă: el știa, că lucrurile cele mai importante, decisive, măreț sau cumplite au fost spuse *sottovoce*. Ca să fie înțelese. Și cea mai frumoasă piesă a sa este *Jocul dragostei și al morții*, cu numai patru personaje: *Lavoisier*, tânăra sa soție, tânărul girondin, pe care-l salvează cu *passe-partout*-ul adus de comisarul *Lazaire Carnot*, ce-și folosea puterea să ajute unde poate și el; cel mai tragic personaj dintre toți, care a supraviețuit revoluției și epocii lui Napoleon, ca pe urmă, restaurația să-l trimită să moară pe Insula Diavolului...

O piesă intimă, despre dragoste și sacrificiu din dragoste, despre disprețul gloatei față de intelectuali, mai mortali decât ghilotina...

Și undeva ei înșiși, intelectualii, erau răspunzători. Eseistul maghiar Szerb Antal remarcă în cartea lui despre drumul societății franceze către revoluție, *Colierul Reginei*, că marii oratori nu erau setoși de sânge, le plăceau doar cuvintele sângeroase și prea târziu și-au dat seama că ele duc direct la fapte sângeroase... Ceea ce m-a uluit, citind o culegere din „Monitorul" anilor revoluției cu stenograma dezbaterilor din Convenție: aleșii poporului se învinuiau reciproc și se trimiteau unul pe altul la eșafod pentru ce au spus de la tribună, interpretând cuvintele, tot reciproc, ca trădare. Nici o faptă, nici o acțiune. Doar contraziceri, nevinovate în fond, care duceau la procese de intenție – și pentru atâta lucru se murea! Nu s-a găsit un singur cap lucid, care să-i trezească din nebunia asta fără substanță! Singurul erou adevărat printre ei era *Sieyes* care, întrebat ce a făcut în lunile terorii, a răspuns: „am supraviețuit..."

De fapt, piesa lui Camil Petrescu este cea mai bogată, cea mai bună dintre toate dramele despre *Danton*, dar autorul se luptă și aici cu absolutul, cu imposibilul, piesa fiind mai degrabă un roman foarte dramatic despre revoluție: 150 de pagini, care nu încap într-o seară de spectacol. Asta a permis tăierea ideilor esențiale din replici, cu ocazia spectacolului de la Național pe vremea dictaturii lui Ceaușescu. Textul și așa ciopârțit era foarte lung, fiind împovărat cu discursuri din megafon. Actorii făceau performanțe de viteză verbală... Singurul gest posibil și demn de memoria scriitorului ar fi un spectacol de cinci seri consecutive, cu câte un act pe zi. Și dacă se consideră absurd un astfel de serial pe scenă, ar fi acceptabil pe micul ecran, un mini-serial „de luni până vineri", lucrat și în variantă română, și în variantă franceză. Ar merita efortul. Piesa are multe momente cutremurătoare, absolut inedite, ca soțiile de sansculoți, de muncitori, care le duceau soților timp de o viață mâncarea la locul de muncă, și

acum le-o duc la mănăstirea carmeliților, la masacru – ce muncă grea. Și ce femei îndobitocite, indiferente! Și acel sansculot tânăr, care vine să-l întrebe pe unul dintre prietenii lui *Danton* dacă a păcătuit, ori ba, când i se făcuse milă de una dintre victimele lor, însă fără să ajute, fără să facă ceva pentru acel om – astea erau adevăratele mari probleme ale epocii: ce se petrece în sufletul și conștiința oamenilor?

Nu este cazul să povestesc toată piesa, dar o mai am deosebit de proaspătă în memorie, pentru că am început s-o traduc în maghiară, în toamna lui 1989, și n-am îndrăznit s-o continui. Mă temeam: dacă textul meu ajunge la editură, și apoi pe mâna cuiva la Direcția Presei, îi pot dăuna autorului toți vigilenții mărginiți – pentru că se vor trezi descoperind rezervele explozibile ale textului, și-l vor scoate pe Camil Petrescu din biblioteci, îl vor arde – am ascuns manuscrisul bine și l-am continuat abia în primăvara următoare. Era o experiență tot mai uluitoare. Apariția sansculoților, „control popular" suspicios și obtuz la ședința guvernului majoritar girondin paralizat de spaimă, avea un caracter de mineriadă de-ți dădea fiori. Și nenumărate mici comportamente umane îți aminteau de contemporani, naivi sau cinici. În plus, aveam probleme de limbă, de expresie. Uneori foloseam dicționarul francez-maghiar în loc de cel român-maghiar, amândouă foarte bogate și bune. Problemele de rezolvat apăreau acolo unde retorica francezei și patetica românei se ciocneau de caracterul direct și cu picioarele pe pământ al maghiarei care este foarte riguroasă cu consonanța tuturor elementelor dintr-o metaforă. Metafora românească poate rupe zăgazurile, să se reverse peste mal – dar dacă-l traduceam *ad litteram*, putea să cadă în ridicol. Trebuia să umblu gingaș la aceste fulgere ale spiritului lui Camil Petrescu, să le păstrez printr-o trădare de mare fidelitate... Și ce mă preocupa tot timpul, gândindumă nu la publicare, ci la posibilitatea unui spectacol: ce poate să se întâmple cu superbele paranteze ale scriitorului, care sunt diametral opuse celor practicate de G.B. Shaw, și în general altfel decât indicațiile de autor? Parantezele acestea nu propun „acțiunile psiho-fizice" ale lui Stanislavski, ci dau un rezumat foarte dens al stării sufletești sau gândirii personajului și al expresei trupului, ce derivă din analiză. Iar una dintre ele anticipează poanta tragică a dramei: când *Danton* mobilizează poporul pentru apărarea Parisului de intervenția străină, cere mână liberă în mobilizarea rapidă a tuturor resurselor bănești, însă ministrul finanțelor se codește, tărăgănează – are nevoie de note de plată, de evidențe, de chitanțe – și *Danton* izbucnește: „Dacă salvăm Parisul, nu cumva ne vor sancționa pentru că n-am făcut contabilitate?!"; iar autorul în paranteza lui suspină: nici n-ar visa că pentru asta va fi trimis la ghilotină... Cred că nu se poate face un spectacol fără aceste fulgerări de spirit ale autorului, care nu-i un comentator distant, ci un partener în drama și spectacolul măreț și fioros pe care le surprinde în Marea revoluție franceză. Român hâtru și versat fiind, oricum discipol al lui Caragiale, îl pune pe *Danton* în ultimele minute înainte de execuție să facă rechizitoriul: „Care dintre noi a contribuit la numirea într-un post de mare răspundere pe cei care ne-au condamnat la moarte?" Totul este ca și cu cuvintele sângeroase: la început, când *Danton* tocmai intra în primul cabinet al revoluției, apare din provincie un amărât de văr al lui *Desmoulins*, un biet incompetent, cu „famelie mare", căutând măcar o „remunerație după buget mică", și primește un post formal, o sinecură, fără atribuții: cel de acuzator general. El se numește *Fouquier-Tinville*...

La scena lungă – bogată în caractere și evenimente – a așteptării chemării la ghilotină, mă voi mai întoarce în final, pentru că, în calitate de spectator profesionist, m-a atras ca un magnet, ca o vâltoare, nu numai drama revoluției, dar și drama deschiderii drumului spre scenă a unor texte incendiare pe vremea aceea – anii '60–'70.

Ieșirea pe scenă, închisă pe atunci *Danton*-ului lui Camil Petrescu – poate parțial ca un gest de protecție pentru autor și pentru valoarea textului său – era larg deschisă unei valori universale, tocmai redescoperite atunci de mișcarea teatrală europeană: *Danton*-ul lui Georg Büchner, acest geniu precoce al literaturii germane, care după trei piese s-a sinucis la 24 de ani, în 1837. El știa foarte mult despre revoluție și despre sufletul omenesc, având marea ambiție de a ne înfățișa pe amândoi adversarii: *Danton* cel năzdrăvan și Incoruptibilul cel meschin, invidios și măcinat pe dinăuntru de ranchiună, ca două suflete suferinde. Ceea ce nu știa era esențial: n-avea habar de limitele plămânilor actoricești în debitarea unor monoloage nesfârșite, în fond filosofice, și limitele creierului de spectator în încercarea de a contempla, de a-și însuși, de a reține monoloagele sale interminabile... Mi se pare, în toată Europa, înscenarea acestui text a fost socotită ca o datorie de onoare, care moare la primul spectacol. Am văzut unul dintre acestea la Teatrul Mádach din Budapesta, teatrul cel mai modern și cel mai intelectual al capitalei ungare. Era singurul spectacol de teatru din viața mea la care am adormit – tocmai în scena-cheie: condamnarea lui *Danton* în Convenție. Cu monștrii sacri cu tot, care o interpretau, scena era anostă, plictisitoare, ca o ședință oarecare la Comitetul Central. Pentru Liviu Ciulei, acest text antiteatral a însemnat cobaiul pentru procedeul de reteatralizare a artei spectacolului.

Scena de la „Bulandra" era un spațiu de joc aproape total lipsit de elementele de stil ale epocii. Doar o față de masă Roccoco, tivită cu beteală de aur – însă un spațiu multifuncțional: la mijlocul scenei se ridica o mică turnantă oblică, care sub latura ridicată ascundea, sau mai degrabă oferea, o miniestradă-studio, care la începutul spectacolului, la masa dată de *Danton*, masca bucătăria și mica armată de slugi, fără de care nici o clasă politică – nici măcar revoluționară – nu poate funcționa. Spre sfârșitul spectacolului, această cavitate a devenit ultima închisoare a grupului lui *Danton*. Când arcul dramei ajunge la apogeu, turnanta oblică întoarsă spre public va fi spațiul judecării lui *Danton* în Convenție. Fundalul, în loc de o cortină circulară neagră, este din tablă cenușie – exact nuanța ușilor blindate de la clădirea C.C. al P.C.R. – *ci devant* Minister de Interne.

Când turnanta tocmai se întorcea spre public, scena orizontală din jur reprezenta strada, unde vânzătorii de ziare strigau marea veste cu judecata care urmează, iar membrii Convenției veneau din toate direcțiile cu câte un scaun în mână. Și-au făcut loc cu toții sus pe turnantă foarte alert. Scena odată populată, *Saint-Just* (Septimiu Sever) își începea rechizitoriul.

Tribuna era sus, în fund, slab luminată, cvasidepersonalizată – noi, jos în sală, trebuia să ne uităm la persoanele care formau adunarea deputaților. Stăteau în semiprofil spre noi, și îi vedeam cum se chircesc, cum își trag gâtul în adăpostul gulerelor înalte ale redingotei. Acolo sus, departe, în întuneric, o voce patetică spunea lecția: hoț, corupt, trădător, la moarte! Și apoi trebuiau să voteze. „În unanimitate" – cum se obișnuia pe atunci și la noi. Nu vota convingerea – vota spaima, angoasa, demnitatea pierdută, aruncată la gunoi. În unanimitate. Atunci, vocea fermecătoare, patetică acolo sus în întuneric a

intonat *La Marseillaise*. S-au ridicat cu toții în picioare și cântau cu el, cu jumătate de gură și cu capul lăsat jos, jos, jos. Turnanta a pornit, întorcându-se încet, să-i vedem pe toți unul după altul în prim-plan – și scena și sala se întunecau treptat până la cea mai adâncă beznă. Mă așteptam să intre Securitatea și să ne ducă la pușcărie pe toți, actori și spectatori. Puterea însă se prefăcea din când în când că nu înțelege. (Într-una din acele stagiuni, la avanpremiera *Elisabetei I* de Foster, tot la „Bulandra", la replica că Maiestatea Sa își bate mîniștrii, cel de la C.C. sau de la Direcția Presei a intervenit:
– Asta-i aluzie!
– Aluzie la ce...? – întrebă Ciulei. N-a urmat nici un răspuns...)
Apoi venea scena ultimei închisori. Am stat zile în șir la repetiții. Turnanta mică întoarsă spre public cu cavitatea sa, avea în spate o imensă structură cu doi stâlpi de lemn și între ei tăișul oblic. Se repeta căderea spontană a tăișului după strigarea numelui celui condamnat. Era întuneric, și trebuia luminat doar tăișul, cum cade. Asta s-a făcut cu o mică lanternă de mână temporizată cât mai precis, în zeci de reluări. Tinicheaua de prost augur era îndepărtată de pe practicabile, unde sta cocoțată figurația feminină: tricotezele. Căderea tăișului oblic dădea un sunet – aproape un bubuit în bas – nu cădea în gol. Și atunci, aceste păsări de pradă au vuit într-un soprano strident, vesel și rău. Un nume nou, căderea tăișului, buf!, explozia de țipat. Iar, și iar, și iar.
Ultimul care a rămas în închisoare era un actor tânăr, nu demult debutant: Ion Caramitru. Știa să fie prezent, ultraprezent, fără mișcare și fără o vorbă. Stătea pe jos, citind imperturbabil dintr-o carte, și își ducea la nas din când în când o garoafă roșie. Auzind că este strigat, s-a ridicat în picioare, cu cartea și cu garoafa în mână, a terminat cititul frazei sau al alineatului, a așezat cartea pe jos cu o delicatețe de nedescris și așa, deschisă cum era, i-a pus la mijloc floarea, ca pe un semn de carte, și a ieșit prin fund. S-a strigat numele, a căzut tăișul, buf!-ul sumbru, doamnele-ulii – întuneric. Au trecut aproape două decenii de la acest spectacol, când am ajuns cu traducerea lui Camil Petrescu la scena ultimei închisori. Nu citeam piesa prima dată, dar ultasem amănuntele până la spectacolul cu Büchner. În 1989 însă totul mi s-a trezit în memorie, totul era mai hotărât conturat, mai tăios, mai dureros, mai incisiv. Deodată m-au trecut fiori. Personajul jucat cândva de tânărul Caramitru – la Camil Petrescu un bărbat matur – stă și citește și el calm și imperturbabil față de labilitatea nervoasă a celorlalți, până când i se aduce o ramură înflorită de cireș trimisă de iubita lui. Și atunci se prăbușește și se înalță din hăul disperării *per aspera ad astra*...
M-am înfiorat. Într-un an când era mai sigur să nici nu amintim în gura mare că și Camil Petrescu a scris un *Danton*, când spectacolul de la „Bulandra" era ambalat în argumentul „asta se joacă și la Paris și la Berlin și la Budapesta", Liviu Ciulei a îndrăznit să intercaleze în textul lui Büchner un citat din Camil Petrescu. Nu cuvinte, ci esența lor exprimată prin chipul, trupul, mișcarea și nemișcarea unui actor. Și cartea aceea pusă cu atâta atenție și gingășie pe jos vorbea despre spiritualitatea periclitată, de amenințarea dispariției cărților cu care moare omenia și omenirea.
De altfel, în spectacol nu se strigau decât titlurile de ziar de către vânzători și chemarea la ghilotină. Toată tragedia era mocnită. Nu suna strident nimic altceva decât chiotul doamnelor-ulii.

Danton – schiță de DAVID

Camil Petrescu – desen de ANESTIN

Mircea Albulescu – caricatură de Horațiu MĂLĂELE

EVENIMENT

Ludmila PATLANJOGLU

Sărbătoarea păpușilor

Un moment de emoție al anului teatral '99 a fost jubileul semicentenar al Teatrului „Colibri" din Craiova.

Înființată la 1 iunie 1949, această casă a păpușilor și marionetelor și-a câștigat un loc în peisajul național.

Consemnăm din biografia sa artistică câteva reușite meritorii. Au fost aduse la rampă în spectacole de relief texte de Goldoni, Andersen, Dickens, Jules Verne, Mark Twain, Kipling, Caragiale, Creangă, Ispirescu, I.D. Sârbu, Gelu Naum, Al. T. Popescu, Alecu Popovici.

Multe dintre aceste producții au fost încununate cu distincții la festivaluri naționale și internaționale. Premiate la cele trei ediții ale Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete de la București (din anii 1958, 1960, 1965), au rămas ca montări-reper: *Dl. Goe*, *Cinci săptămâni în balon*, *Jucăriile Mihaelei*, *Aventurile lui Tom și Huck*. Spectacolele de la „Colibri" au avut turnee de succes în Italia, Egipt, Franța, Belgia, Ungaria, China, Grecia, Algeria, Maroc, Tunisia, Libia, Iugoslavia, Bulgaria. Artiști ai trupei au fost dascăli pentru păpușari și marionetiști de pe multe meridiane; au înființat teatre la Khartum, Tripoli, Cairo.

Autorii acestor realizări prețioase sunt: maeștrii Horia Davidescu, Eustațiu Gregorian, Alexandra Davidescu; profesioniștii de înaltă clasă Maria Diaconu, Ioana Constantinescu, Florentina Matensanu, Petre Iliescu, Tudor Vișan, G. Boiangiu, Alexandra Șerban, Violeta Ioachimescu, Ioana Rudeanu, Ariadna Vrabie, Barbu Macovescu, Vsevolod Vrabe, Emil Bozdogescu, Lidia Rovinaru, Constanța Dumtrescu, Costel Ionescu, Mircea Surdu, Ion Urziceanu, Adriana Stamate, Dan Dumitrescu. De asemenea, tineri de talent, aflați la început de carieră, precum Iulia Cârstea, Ionica Pokker, Alla Bogdan, Adriana Iancu, Ilie Turcu, Oana Stancu.

Această „lume mică", dar cu „talente mari", cum o numea regizorul Felix Alexa, i-a fermecat și la a 50-a stagiune pe spectatorii mici și mari, ca și pe oamenii de teatru invitați. Gazdele au încântat în cele două reprezentații din literatura lui Creangă. *Ivan Turbincă* în lectura esențializată și stilizată a regizorului Tudor Chirilă și a scenografului Eustațiu Gregorian este

un spectacol vizual și spiritual despre viață și moarte, creat cu un umor meditativ. Noua premieră cu *Harap-Alb* în direcția de scenă a lui Liviu Steciuc a cucerit prin plastica expresivă, cu motive folclorice, a lui Eustațiu Gregorian, muzica parodică a lui Marius Dragomir și jubilația ludică a actorilor-păpușari.

Replicile invitaților au fost pe măsură. O adevărată delectare pentru public. În *Albă ca Zăpada* a Teatrului din Arad a fost admirabil recitalul actorilor Adina Doba, Nuți Danci, Alexandru Csizmos. Sub bagheta inventivă a regizoarei Kovács Ildikó, ei animă fermecător, cu tandrețe și lirism, minuscule păpuși și obiecte din universul domestic al copilului. O montare antologică a Teatrului „Țăndărică" – *Bărbierul din Sevilla* de Rossini – a entuziasmat asistența: regia lui Felix Alexa, scenografia Mioarei Buescu și măiestria artiștilor-mânuitori pun în valoare cu strălucire o înregistrare celebră din anul 1963 a Orchestrei Radiodifuziunii Române, sub bagheta lui Constantin Bobescu, având-i ca soliști pe Magda Ianculescu, Nicolae Secăreanu, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Ștefan Petrescu.

Fantezie și frumusețe au fost însemnele poemului în imagini *Ploaie de lumină*, inspirat din teatrul de umbre indian, a trupei din Vidin (Bulgaria).

Amfitrion remarcabil, teatrologul Patrel Berceanu, directorul Teatrului „Colibri" a știut să facă din această aniversare și o întâlnire profesională utilă breslei păpușarilor și marionetiștilor. Colocviul organizat de Secția română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – AICT, moderat cu aplomb și spirit de criticul Carmen Stanciu, a fost un prilej de confruntare între participanți.

O dezbatere incitantă, unde „Teatrul pentru copii – spre o identitate artistică multiplă" a rămas o întrebare deschisă.

Ne-am simțit bine împreună. Prin această sărbătoare, Teatrul „Colibri", familia nobilă a păpușarilor și marionetiștilor, a câștigat un capital de simpatie important. Publicul de toate vârstele, care a umplut până la refuz sălile, arată că oamenii iubesc acest gen, că au nevoie de poezie și emoție.

Scenă din spectacolul IVAN TURBINCĂ.

Trupa craioveană la semicentenarul Teatrului „Colibri"

Horia DAVIDESCU:

Faptul că multe dintre spectacole au fost apreciate și au fost răsplătite cu numeroase premii naționale și internaționale, că am reușit să formăm la rândul nostru, aici, la Craiova, o serie de artiști-păpușari de pe alte meridiane, că ne-am creat un stil, o amprentă MADE IN CRAIOVA, a avut și are încă darul de a mă bucura că nu am irosit viața mea, a colegilor și prietenilor mei.

Parcursul meu artistic – deși legat de multe alte teatre și țări, unde am pus în scenă diverse spectacole, de Tripoli, unde, alături de soția mea Alexandra Davidescu, am dat naștere unui teatru pentru copii și tineret – consider că rămâne în mod fericit implicat în acest drum major al existenței mele creatoare care este Teatrul de Păpuși din Craiova.

Vine o vreme când, știind că nimeni nu este de neînlocuit, parcă nu ar mai fi vorba despre viața ta și începi să o privești din afară cu un ochi mai lucid. Cu această seninătate cred că îmi place să privesc acum anii de început care s-au contopit cu tinerețea acestui teatru, pe cei ai maturității care s-au împlinit odată cu el și mă bucur că bătrânețea, care nu-mi este încă o povară, o duc singur. Teatrul rămâne, firesc, în lumea lui de basm și tinerețe.

Carmen STANCIU

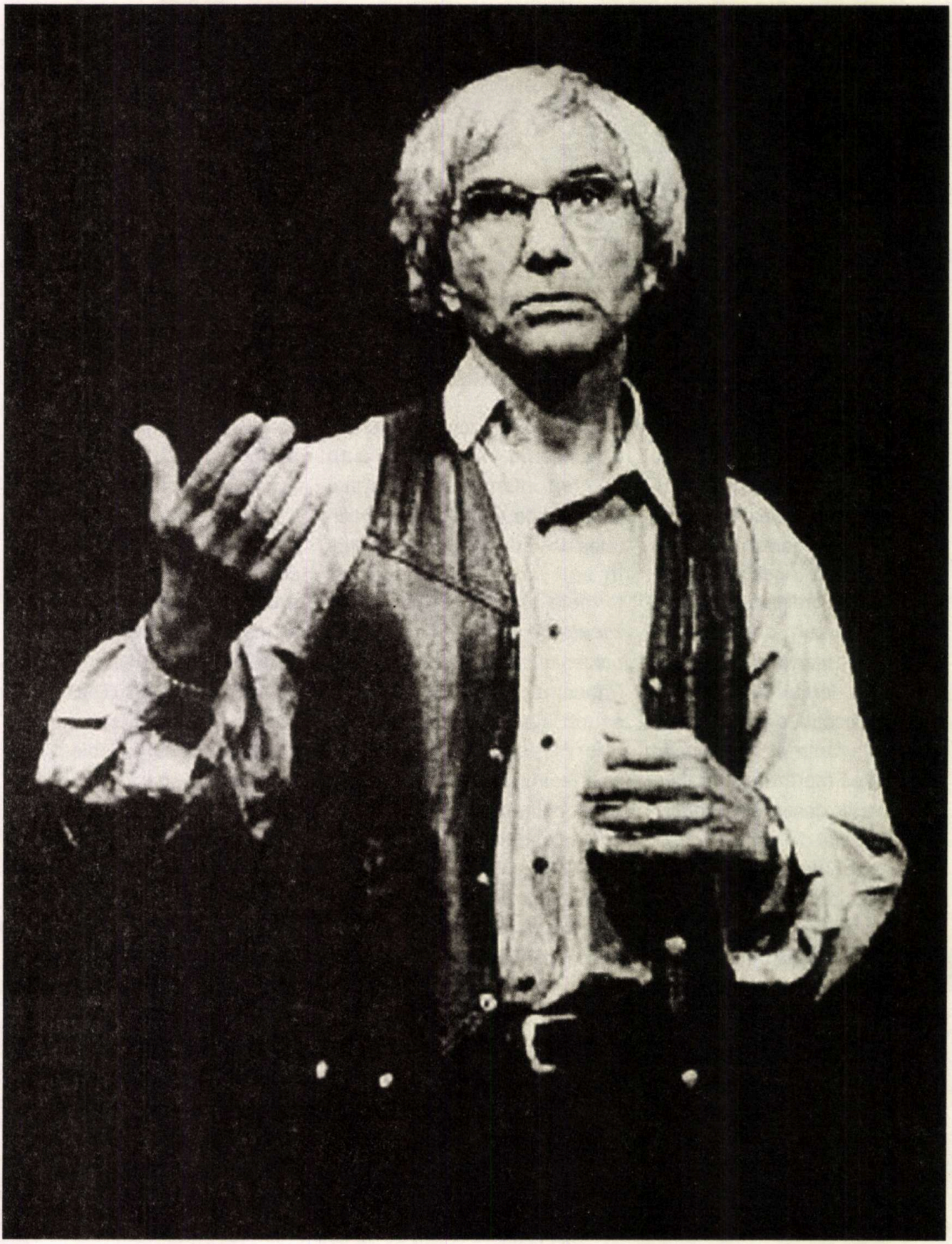
Când actorul își manipulează propria imagine

De câtva timp, scena contemporană pare a fi bântuită de o „fantomă", cea a marionetei, care apare în formele cele mai diverse în spectacole foarte diferite ca gen și/sau stil. Acest lucru dovedește extraordinara putere de sugestie pe care o deține arta marionetei, teatrul de animație mai precis, formă de exprimare artistică socotită de mulți depășită (în varianta ei tradițională) sau aptă să reprezinte un repertoriu specific destinat unui public alcătuit numai din copii.

Și totuși, abordat fără prejudecăți de un număr tot mai mare de regizori, scenografi sau coregrafi, teatrul de animație s-a dovedit a fi un gen ce deschide perspective extrem de originale. Novatori ai artei spectacolului din ultimele decenii ca Schultz, Kantor și, mai recent, Robert Willson, Ariane Mnouchkine sau Philippe Genty ne propun prin creațiile lor o reflexie asupra teatralității specifice acestei arte, asupra posibilității de a reprezenta cu ajutorul ei *absența*, *întunericul* sau *tăcerea*, oferind spectatorului posibilitatea dar și responsabilitatea de „a da corp" unor semne. În linia acestor metisaje de formule artistice se înscrie și *Ploaie de lumină*, spectacolul prezentat la Craiova de Teatrul de Păpuși din Vidin (Bulgaria), în cadrul manifestărilor dedicate celor 50 de ani de activitate pe care Teatrul pentru Copii și Tineret din localitate i-a aniversat în această toamnă. Utilizând un limbaj esențialmente vizual și plastic, regizoarea Teofana Maneva și scenografa Any Pulieva imaginează, pornind de la *Pasărea de Foc* a lui Stravinski, o istorie a lumii ce rezonează pe multiple planuri în mintea și sufletul spectatorilor de toate vârstele.

Ploaie de lumină se încadrează mai curând în sfera teatrului de imagine, ce se înrudește cu cel de marionete prin intermediul unei „gramatici" comune, dar în care centrul de greutate se mută dinspre materia însuflețită spre actor. În spatele unui ecran, trupurile celor cinci interpreți devin astfel piese ale unui angrenaj imaginar. Aproape nud, sculptat de lumină sau de mici elemente de scenografie, corpul se transformă în semn, în gest stilizat în poveste. Cu fiecare imagine asistăm, de fapt, la transformarea actorului în obiect, mai bine zis, într-un corp dansant ce doar poartă mesajul artistic. Ca și păpușa, mânuitorul a devenit o prezență aleatorie ce ne permite accesul la operă.

Pe teritoriul teatrului de animație, spectatorul are o libertate deplină. aici, copii și adulți au ocazia formidabilă de a da frâu liber imaginației și de a-și construi astfel propria realitate interioară. Aici pot învăța să se cunoască, să-și înțeleagă emoțiile, să-și recunoască idealurile și, mai ales, să nu se teamă să lupte pentru ele.



EUGENIO BARBA

- Se naşte la 29 octombrie **1936**, în localitatea Brindisi, sudul Italiei
- studii diverse, dovada unei îndelungate căutări de sine: **Academia Militară din Napoli** (1954), **Universitatea din Oslo** (cursuri de Literatură franceză, Literatură norvegiană, Istoria religiilor), **Academia de Stat din Varşovia** (cursuri de **Regie Teatru**, câteva luni la începutul anului universitar 1961)
- între **1961–1963**, are privilegiul să asiste la întâlnirile de lucru ale membrilor **Teatrului 13 Rzedow** (Opole), unde **Jerzy Grotowski** punea, la acea dată, bazele „Teatrului Laborator Polonez"
- publică, în ziare şi reviste din diverse ţări, primele articole despre activitatea de cercetare asupra lui **Grotowski**
- îngrijeşte şi promovează ediţia în limba engleză a volumului **„Spre un teatru sărac"**
- **1963** – aflat în India, studiază teatrul **Kathakali**
- la 1 octombrie **1964**, înfiinţează la **Oslo,** alături de câţiva tineri declaraţi respinşi la şcoala oficială de teatru, autodidacţi, dornici să joace – **Teatrul Laborator Nordic/Teatrul Odin**
- impune conceptul de **Al Treilea Teatru** – un teatru ignorat, de cele mai multe ori, de cultura teatrală oficială; nici tradiţional, nici de avangardă; format în jurul unui grup de entuziaşti, neprofesionişti, dar care nu pot fi consideraţi nici amatori; un teatru care nu acordă o atenţie deosebită „produsului cultural" – spectacolului în sine, dar care se preocupă de valoarea sa socială, de relaţiile pe care le determină în rândul actanţilor şi spectatorilor
- în **1966**, stabileşte mutarea definitivă a sediul Teatrului Odin în orăşelul danez **Holstebro**
- încurajează – la Teatrul Odin – formarea unei trupe multinaţionale; componenţii ei actuali provin din patru ţări europene: **Danemarca, Norvegia, Marea Britanie şi Italia**
- regizează aproximativ 20 de spectacole, toate după scenarii proprii; printre cele mai importante se numără: **Ferai** (1969), **Min Fars Hus/Casa tatălui meu** (1972), **Come! And the Day will be Ours/ Vino, şi ziua ne va aparţine** (1976), **Brecht'Ashes/Cenuşa lui Brecht** (1980), **The Gospel According to Oxyrhyncus/Evanghelia după Oxyrhyncus** (1985), **Talabot** (1988), **Kaosmos** (1993), **Mythos** (1998)
- **1979** – fondează **Şcoala Internaţională de Antropologie Teatrală – I.S.T.A.** (o reţea multiculturală, o universitate itinerantă, formată în jurul unui grup de artişti – actori, regizori, coregrafi – şi cercetători – biologi, lingvişti, semiologi, psihologi – europeni, africani, americani, asiatici)
- **1990** – deschide, în colaborare cu Universitatea din Bologna (Italia), **Universitatea Teatrului Euroasiatic** (instituţia face publice rezultatele cercetărilor I.S.T.A.)
- **Doctor Honoris Causa al Universităţii Bologna**
- face parte din board-ul unor reviste de specialitate precum **„The Drama Review", „Performance Research", „New Theatre Quarterly"**
- printre apariţiile sale editoriale cele mai recente pot fi citate volumele: **The Paper Canoe** (Routledge); **Theatre: Solitude, Craft, Revolt** (Centre for Performance Research) şi, în colaborare cu Nicola Savarese, **The Secret Art of the Performer** (Center for Performance Research/Routledge)
- lucrările lui Barba, studii despre activitatea sa, a instituţiilor pe care le conduce, cronici la spectacolele Teatrului Odin au apărut în volume, reviste sau ziare din majoritatea ţărilor lumii
- a participat la un număr impresionant de turnee, sesiuni de lucru, seminarii, conferinţe etc.
- numai în ultimii doi ani a onorat invitaţii la manifestări de gen în Marea Britanie, Germania, Elveţia, Italia, Peru, Brazilia, Argentina, Chile, Noua Zeelandă...

Irina IONESCU

EUGENIO BARBA – antropolog teatral

Principii transculturale

Așa cum o definește Eugenio Barba, **Antropologia teatrală** studiază „comportamentul uman în situații teatrale organizate, de reprezentare", situații în care expresia artistică nu poate fi atinsă, în afara unui mod de mișcare extracotidian, artificial, convențional. Ea încearcă să găsească elementarul, să descopere baza oricărei tehnici actoricești, suportul material fără de care nu se poate, din cauza anatomiei speciale a corpului uman, a legii gravitației etc. În fapt, să conștientizeze și să folosească corect, în teatru, legile naturale ale firii, în scopul mobilizării eficiente a energiilor.

Antropologia teatrală formulează ipoteza potrivit căreia, există un fond comun, niște principii transculturale de la care pornește orice actant, fie el actor, dansator sau mim, atunci când își construiește un stil personal sau o tehnică determinată de un anumit gen.

Teoria presupune relaționarea perfectă a trei componente. Prima privește toți actanții, indiferent de epoca sau cultura din care fac parte, este numită și „nivelul biologic al teatrului", *bios*-ul scenic al actantului, baza oricăror tehnici actoricești personale și are un caracter invariabil; a doua este comună tuturor celor care practică același tip de spectacol; iar ultima este individuală:

1. folosirea corpului și a minții conform unor tehnici extracotidiene, în cadrul cărora pot fi detectate principii recurente. Aceste principii, care pe plan operativ fac comportamentul teatral eficient sunt definite de antropologia teatrală ca pre-expresive, suma a ceea ce reușește actorul să comunice prin dinamismul simplei sale prezențe fizice
2. particularitățile tradiției artistice și contextul istorico-cultural în interiorul cărora se manifestă actantul
3. personalitatea actantului, sensibilitatea, inteligența lui, în general toate caracteristicile care îi oferă un caracter unic printre indivizi

Ultimele două componente determină, în fapt, trecerea de la pre-expresivitate la spectacol, la creație.

Puncte de plecare

Există cel puțin trei motive (complexe, frustrări) care l-au îndemnat pe Barba să studieze comportamentul actorului, să înceapă cercetarea antropologică.

În primul rând, el a fost nevoit să inventeze, în lipsa unor studii de specialitate, o știință teatrală proprie, un mod de lucru cu actorul și al actorului, astfel încât a căutat elementarul, deprinderea uceniciei necesare măiestriei.

Nu știa în ce direcție se poate orienta un actor occidental pentru a pune bazele materiale ale artei sale, în condițiile în care, spre deosebire de actorul oriental, nu are la dispoziție un repertoriu organic de legi pe care să se sprijine și după care să se orienteze.

În al doilea rând, a observat că, în cultura europeană, nu există suficiente texte despre arta actorului. După părerea lui, studiul comportamentului actorului, a fost blocat de multe ori, tratat conjunctural, de critici, teatrologi sau teoreticieni, ce aveau impresia că știu despre ce vorbesc și care au încercat să ridice la rangul de știință ceva ce nu experimentaseră niciodată, pe baza simplelor lor impresii de spectatori. Étienne Decroux este, după părerea sa, singurul actor european care a elaborat un complex de reguli comparabile cu cele tradiționale orientale, în care forțele pe care le acționăm în viața reală sunt folosite exact invers și în care se schimbă întotdeauna poziția centrului de greutate.

Un alt motiv al întreprinderii cercetărilor sale de antropologie teatrală l-a constituit pentru Barba interesul deosebit pe care l-a manifestat întotdeauna față de teatrul oriental. Fascinat fiind de actorul oriental, și-a dorit să cunoască felul în care acesta se formează și lucrează. Nu înțelegea cum poți impresiona publicul spectator prin intermediul unei tehnici, aparent, lipsite de căldură sufletească. Chiar atunci când „nu exprimă nimic, este în el un sâmbure de energie care reușește să capteze". Ani de zile a crezut că e doar măiestrie, dar a descoperit, apoi, că este vorba, în primul rând, de o folosire specială a corpului.

Miturile teatrului occidental

În societatea occidentală, teatrul indică – după părerea lui Barba – ceva foarte vag, încât sub acest nume sunt acceptate cele mai diverse lucruri.

„Uneori, ajunge ca cineva să spună ceva mișcându-se. Sterilitatea artei teatrale obligă pe fiecare să înceapă mereu de la zero și să se ascundă în spatele alibiului – că în acest fel are libertatea unei dezvoltări personale."
(Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

El crede că, teatrul occidental este bântuit de niște false mituri, urmare a ignoranței și a vânării succesului cu orice preț:

1. **mitul spontaneității** – consecința unei rupturi între ceea ce este în realitate un actor și imaginea pe care o are el însuși despre sine

Produce întotdeauna manifestări violente împotriva imaginii reale și împinge actorul la un comportament haotic, care îi forțează artificial corpul.

Evanghelia după Oxyrhyncus

În mod normal, spontaneitatea este un proces natural, organic. Este ceva care reține atenția pentru diferența sa, care apare opus a ceea ce suntem.

Doar fiindcă comportamentul nostru cotidian este condus de funcționalitate, mediocru și nu își cunoaște maximul capacităților sale fizice și psihice - spontaneitate nu înseamnă explozie. Comportamentul haotic, plin de fragmente de acțiune și gesturi neterminate – inexpresiv – nu reprezintă libertatea de creație.

În teatru, o acțiune spontană trebuie să aibă loc în deplină libertate de alegere, în siguranță, să existe certitudinea că o dată aleasă va fi realizată fără blocaje, fără complexe, că tehnica pe care o necesită este posedată în întregime.

Este obligatoriu ca actorul să accepte ceea ce este, ceea ce a devenit în timp, să-și recunoască laturile negative, să încerce să le domine, să le transforme. Spontaneitatea înseamnă de fapt, revelarea propriei naturi. Este un proces bine determinat, clar, controlat de reguli precise, care oferă actorului deplină siguranță și care permite, în mod paradoxal, exercițiul libertății. Nu are nimic de-a face cu emotivitatea, se bazează pe o dinamică a acțiunilor și a relațiilor; se dezvoltă și se distinge în cadrul unui proces dialectic, ce reglează prezența fizică a actorului.

„Când actorul ajunge să posede toate regulile pe care și le-a impus și să treacă de ele aproape fără să se mai gândească, compunându-le și variând ritmul, ajunge la o formă de siguranță și de libertate care pentru cel care-l vede apare drept – spontaneitate". (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

2. **mitul comunicativității** – de multe ori, actorul este doar suportul comunicării altora

În mod normal, el ar trebui să comunice prin intermediul ficțiunii, dând formă energiei sale, făcând-o publică. Energia nu corespunde, obligatoriu, mișcării în spațiu. Ea poate fi fizică – exces de vitalitate, care iese la suprafață prin intermediul mișcărilor, activitate musculară în spațiu, dar și mentală – implicând tot corpul, chiar atunci când acesta nu se mișcă.

În teatrul Nô se vorbește, astfel, de energie în spațiu (fizică) și de energie în timp (mentală), ultima mobilizând aceeași cantitate de energie necesară acțiunii reale, fără să o realizeze însă.

Există chiar o regulă care spune că 30% din energie trebuie să se desfășoare în spațiu și 70%, în timp. Acțiunea se realizează în astfel de condiții cu un maxim de intensitate printr-o activitate redusă la minim. Rezultatul este un plus de expresivitate.

Astfel, regulile care par a bloca actorul teatrului oriental sunt, în realitate, mijloace pentru a-i modela energia.

3. **mitul creativității** – astăzi, când un actor vorbește despre „creativitate" înțelege prin aceasta un soi de creație directă, căreia adesea îi spune și improvizație, ceva care poate revela laturi ascunse, când, de fapt, nu este vorba decât de „picurarea unor energii inerte în mișcări fortuite, sunete nearticulate, moduri de comportament fosilizate"

Antropologia teatrală recomandă conducerea procesului creativ al actorului „la rece". Pe baza unei dialectici fizice, actorul poate construi o imagine spectaculară, care să facă vizibile și tensiuni emotive, conceptuale sau psihologice. Creativitatea constă astfel în capacitatea de modelare a propriilor energii,

în știința de a manipula tensiunile dintre disciplina tehnică (regulile compoziției) și varietatea inovației (creativitatea, în sens restrâns).

Elementul personal nu trebuie să fie niciodată cel mai important aspect al artei actorului. În primul rând contează rezultatul obiectiv al acțiunii sale, intenția în sine neavând nici o valoare: „singura regulă care trebuie să ghideze lucrul actorului și al regizorului în improvizații, ceea ce contează este rezultatul obiectiv – acțiunile, nu intențiile... Important este ca procesul să aibă o logică, un punct de plecare bine stabilit și să se traducă în acțiuni fizice precise."

Ceea ce șlefuiește acțiunea actorului, ceea ce dă formă și valoare artei sale și decide în același timp viața organismului teatral este buna funcționare, echilibrarea relației personal–public/obiectiv. De calitatea lucrurilor aflate prin intermediul improvizației depinde, în mare parte, calitatea spectacolului, dar numai logica și rigoarea cu care actorul lucrează asupra lor le transformă în forme cu caracter repetabil. Iar după montajul final al regizorului, improvizația poate răzbate numai dacă forța sa rezidă în energia cu care este încărcată.

Aceasta deoarece actorul pleacă în construirea unui spectacol de la ceva personal, ajunge, prin prelucrare, la un lucru diferit de ceea ce era inițial, dar care este obligatoriu să aibă sens și pentru ceilalți, și de la care aceștia din urmă să plece pentru a ajunge și ei, mai departe, la niște adevăruri personale. Avem de-a face cu un transfer ce acționează asupra unor raporturi multiple: regizor–actor, actori–regizor, spectacol–spectatori. Fiecare pleacă din punctul în care a ajuns celălalt.

Munca de improvizație, punctul de plecare în realizarea unui spectacol, depinde de o anume calitate a relațiilor existente în interiorul grupului teatral. Ea cere un anume timp, o anumită concentrare, siguranță, discreție etc. Nu poate avea loc decât în mijlocul unui număr limitat de persoane, într-un spațiu izolat temporar, la care exteriorul să nu aibă acces. „Un spectacol este, în realitate, rezultatul unei întâlniri care decurge într-o situație de acceptare și de încredere reciprocă." (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

Pentru că nu poți învăța un mod de a reacționa și de a vorbi „liber, sigur, creativ", este foarte important să găsești, în teatru, „dacă vrei să faci teatru, persoana în fața căreia te simți liber, sigur când reacționezi, când vorbești, când creezi." (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

Legi în teatrul oriental

Studiind felul în care actorul oriental își folosește corpul, Barba a observat existența a trei legi aplicabile oricărei forme de teatru oriental tradițional.

a) **legea schimbării echilibrului** – felul în care actorii orientali își păstrează echilibrul nu corespunde niciodată cu obținerea echilibrului necesar corpului în viața cotidiană

În Teatrul Kabuki există, de exemplu, reguli speciale ce au determinat și apariția a două stiluri diferite:

– *aragoto* – folosește regula diagonalelor: capul unui actor trebuie să se afle întotdeauna în opoziție cu unul dintre picioarele sale. Echilibrul său este astfel dinamic, iar poziția opusă acelora căutate de

actorul occidental, care încearcă să economisească energie prin folosirea unui echilibru static, obținut cu cât mai puțin efort posibil.

– *wagoto* (supranumit și stilul realist în Kabuki) – actorul se mișcă într-un mod similar regulii „tribangi" (trei arcuri) din dansul clasic indian Orissi, unde corpul dansatorului este modulat ca și cum litera *S* i-ar trece prin călcâie, umeri și cap. Corpul dansatorului se mișcă puțin lateral și ondulat. Mișcarea implică o acțiune continuă a coloanei vertebrale care îi schimbă permanent și echilibrul, distribuind în diverse moduri susținerea greutății corpului.

Dintre formele europene de spectacol Barba consideră că numai baletul clasic folosește reguli care impun dansatorului mișcări ce necesită obținerea unui echilibru diferit de acela al vieții cotidiene. Ignorarea echilibrului natural conduce la un „echilibru de lux", aparent complicat inutil și realizat cu un exces de energie, dar în fapt, primul pas spre stilizare și spre sugestivitate estetică.

Astfel, regulile, codurile orientale nu sunt menite să aducă un plus de frumusețe corpului actorului, sunt doar mijloace de a „tăia" automatismele, pentru a-l împiedica să fie condamnat la asemănarea cu sine, la a se (re)prezenta doar pe sine.

„Diversele coduri ale artei actorului sunt, înainte de orice, metode de înlăturare a automatismelor vieții cotidiene. Înlăturarea lor nu înseamnă, neapărat, expresivitate, dar fără ele nu există expresvitate." (Eugenio Barba – *Antropologia teatrale*)

b) <u>legea opoziției</u> – în Orient, o acțiune începe întotdeauna cu opusul ei, în direcție inversă destinației sale finale

Nu este vorba, conform teoriei lui Barba, de un element-surpriză, ci de cunoașterea și exploatarea unui adevăr biologic. Descărcarea bioelectrică – descărcare ce corespunde activității musculare – se realizează la nivelul articulațiilor. Din acest motiv, actorul oriental încearcă folosirea în mișcările sale a cât mai multor articulații.

În teatrul japonez există convingerea că orice acțiune are loc în trei faze. Prima fază este determinată de opoziția între o forță care tinde să se dezvolte și o alta care o reține; următoarea fază începe în momentul când are loc eliberarea de forța oponentă, iar în cea de-a treia fază, acțiunea atinge valoarea maximă și forțele se adună din nou pentru a putea înfrunta alt obstacol, altă rezistență. Regula se aplică oricărei acțiuni, oricărui gest, chiar ritmului respirației actorilor și muzicii din spectacol. Este un cod care traversează toate nivelurile de organizare ale teatrului.

Opozițiile sunt esența energiei, iar măsura sa nu este forța musculară. Un actor oriental poate obosi foarte mult, fără să facă, aparent, nimic. Oboseala nu este determinată de un exces de vitalitate, nici de folosirea unor mișcări ample, ci de jocul opozițiilor. Corpul unui actor oriental devine plin de energie, pentru că în el se stabilesc o serie de diferențe de potențial, care îl fac foarte prezent, chiar în mișcări lente sau într-o aparentă imobilitate.

Foarte importantă devine, în acest moment, înțelegerea principiului conform căruia energia degajată nu corespunde, în mod necesar, mișcării propriu-zise. Actorul oriental are capacitatea de a absorbi, într-o

acțiune limitată în spațiu, energiile necesare unei acțiuni mai ample. El folosește pentru mișcări mici energia unor mișcări mai complicate. Acest proces duce la crearea unei energii speciale, care-i dă în mod teatral viață, care-i ține treaz corpul, chiar și atunci când acesta este imobil.

c) **legea ilogicului logic** – folosirea unor poziții dificile poate părea ilogică, dar tocmai prin artificialitatea lor și prin pierderea de energie pe care o presupun, acestea oferă actorului un nou potențial energetic. Ceea ce este la o primă vedere incoerent poate deveni prin repetiții și antrenament măiestrie, o nouă cultură a corpului, și, în plus, poate părea și spontană, spectatorului. Ceea ce pentru limbajul cotidian este incoerent devine coerent în situații de reprezentare, antrenamentul ajutând actorul să obțină precizie și economie în mișcări. Ca pas intermediar între intenție și realizare, antrenamentul pune la încercare un actor, verifică cât de mult este el dispus să plătească pentru ceea ce crede și declară. În plus, ajută la găsirea unor noi justificări, a unor noi reacții și la clarificarea îndoielilor.

Orient–Occident

Deși a studiat foarte mult timp formele de teatru oriental, Barba nu face parte din categoria oamenilor de teatru seduși de felul lor de a fi. El susține că influența exercitată de teatrul oriental asupra teatrului occidental are, la rândul ei, o reciprocă.

Pentru a nu se prezenta anacronic, foarte mulți oameni de teatru din Orient au preluat stilul occidental. Ei au montat astfel piese de Ibsen, Shaw, Hauptmann sau au dramatizat romanele lui Dickens. Ceea ce au realizat nu a fost doar importul unor modele, ci descoperirea unui teatru capabil să vorbească la prezent, despre prezent.

În general, occidentalii invidiază tehnicile orientale de teatru, transmiterea lor de la o generație la alta, în timp ce orientalii tânjesc după posibilitatea permanentă de abordare a unor teme noi, existentă în teatrul occidental, după actualitatea sa, după faptul că permite interpretări personale ale unor texte clasice.

Prin intermediul antropologiei teatrale, Barba încearcă găsirea unei căi de mijloc, între o izolare sterilă, la care crede că se poate ajunge prin conservarea unui repertoriu organic de legi, și o deschidere către diversitate cu orice preț, către sincretism, posibilă în teatrul occidental sub dominația subiectivității, a individualismului, ce poate degenera în promiscuitate și în confuzia limbajelor.

„Un actor care folosește doar reguli este un actor care nu face teatru, ci doar prestează un serviciu. Pe de altă parte, un actor care nu are anumite reguli se află și el în afara artei teatrului, comportamentul său este doar cotidian, plictisitor și se vede nevoit să provoace direct pentru a putea ține trează atenția publicului."

În tradiția occidentală, lucrul cu actorul a fost orientat – spune Barba – după o serie de „magici dacă", ce priveau psihologia, caracterul, viața personală a actorului sau personajul său.

În schimb, în Orient există o serie de „magici dacă", ce privesc forțele fizice. „Ceea ce caută actorul, în acest caz, este un corp fals, nu o personalitate falsă." (Eugenio Barba – *Antropologia teatrale*)

Iben Nagel RASMUSSEN

Fragmente de Jurnal

Iben Nagel Rasmussen este prima actriță care s-a alăturat trupei Teatrului Odin încă de la sosirea acestuia la Holstebro, în 1966. Colaborează cu Eugenio Barba și în prezent, fiind distribuită în majoritatea spectacolelor montate la Teatrul Odin.

3 mai 1974

Începem lucrul la un nou spectacol. Peste câteva zile plecăm în Sudul Italiei, vom locui la Carpignano.[1] Facem primele improvizații, pentru noul spectacol, aici la Holstebro, în sala albă. Eugenio ne dă tema improvizației. Nu este, ca de obicei, o frază scurtă. Eugenio ne povestește ceva. Din când în când se oprește, caută cu privirea în sală și, ca și cum ar vedea ceva, schimbă subiectul povestirii.

Uneori pare că acționează la întâmplare. Pare că găsește calea cea bună prin improvizații.

Eugenio: „Am visat că eram îmbrăcat foarte elegant, îmi îmbrăcasem foarte elegant și copiii. Mă întorsesem, după foarte mult timp, în țara mea.

Era pentru prima oară, când îmi aduceam și copiii.

Scurtasem chiar părul lor lung.

Am ieșit în oraș. Pe strada principală întâlneam multe persoane pe care, în ciuda timpului scurs, le recunoșteam. Ele păreau să nu mă recunoască. Treceau pe lângă mine, alte și alte persoane, una după alta. Am oprit pe cineva, eram sigur că mă recunoscuse, chiar dacă nu mă salutase. Am întrebat: «De ce nu mă salutați? De ce nu-i salutați pe copiii mei?»

«Nu sunt copiii tăi», mi-a răspuns.

«Cum nu sunt copiii mei? Sunt chiar copiii mei.»

«Nu» – a răspuns. «Am văzut fotografiile copiilor tăi. Sunt diferiți. Copiii tăi adevărați au părul lung.»

Se îndepărtă. Am plecat și eu, trecând pe lângă bărbatul pe care-l întâlnisem în vis; a observat că plângeam. Bărbatul se apropie din nou și mă întrebă: «De ce plângi?»

I-am arătat copiii și i-am spus: «Vezi, nici eu nu știu dacă aceștia sunt copiii mei.»"

(*Pauză lungă*)

---

[1] În 1974 (mai–octombrie) și apoi în 1975 (iunie–septembrie), Teatrul Odin a întreprins la Carpignano (Sudul Italiei) un barter teatral. Actorii s-au antrenat și au oferit spectacole în aer liber, în schimbul dansurilor și cântecelor tradiționale ale locuitorilor. Locuitorii din Carpignano (aprox. 1.800) nu aveau la acea dată nici un fel de experiență teatrală. Ei erau obișnuiți doar cu cinematograful, astfel încât vorbeau sau intrau în dialog direct cu actorii unui spectacol, fără ca acesta să o permită. Acest lucru a făcut ca experiența trăită aici să devină foarte importantă și pentru actorii teatrului: „când actorii și spectatorii știu deopotrivă care sunt convențiile, limitele, când știi ce ai voe să spui și ce nu, e mult mai ușor; fără reguli, fără un cadru anume, tot ceea ce părea banal, ușor, învechit a devent esențial" (Eugenio Barba).

Kaosmos

20 de ani pot însemna foarte mult, 40 sunt aproape viața unui om. Bărbatul sau femeia se întoarce în țara sa. Poate a îmbrăcat hainele lui/ei cele mai bune. Poate a tăiat părul persoanelor care-l/o însoțesc. Apropiindu-se tot mai mult, recunoaște clar două sau trei lucruri. Unul dintre ele este un lac foarte mic, ca un lac finlandez, aproximativ așa (*Indică un loc pe podea*): Acesta este un lăcușor. El sau ea stătea des pe malul acestui lac ori se scălda. Când el sau ea se întoarce în acest loc, simțurile sale îi evocă, din nou, imaginea exactă a felului în care acel lac nu i-a acceptat niciodată voința. Care era voința sa? Când el sau ea se scufunda în acel lac, era ca și cum ar fi dorit să țină tot lacul înăuntrul său, pentru a-l păstra, izola, pentru a capta apa și culorile reflectate în apă și femeia sau bărbatul care... (*Râde*)

Dar mai ales – Momentul. Când se întoarce la acel lac, e ca și cum acesta ar reflecta lupta lui zadarnică de a se opri, oprindu-l. Se oglindește în lac și el sau ea vede pe cineva îmbătrânit, încărunțit, al cărui obraz e plin de riduri. Și ce face? Ce face acest bărbat sau această femeie? (*Pauză lungă*)

Ajunge la o casă. În realitate, acest bărbat sau această femeie, provine din Cana. Cândva trăia acolo, dar cu trecerea timpului, nu i-a mai rămas nici măcar o amintire. El sau ea nu mai poate spune dacă este din Cana sau din alt ținut. Dar el sau ea acceptă asta, știe că nu este cel mai important lucru. Lucrul cel mai important se găsește în altă parte. Intră în această casă. Nu, nu intră în această casă, aude o melodie. Nu știe exact dacă aude această melodie fiindcă cineva o cântă sau dacă locul îl/o face să-și amintească involuntar această melodie: este *Tânăra Aaslau*, balada norvegiană. Nu. Descoperă ceva ciudat, în centrul piesei, o masă. Masa stă acolo de foarte mult timp.

El sau ea întreabă: «Ce se întâmplă cu această masă?»

I se răspunde: se povestește că s-ar fi întâmplat cu mult timp în urmă, deși oameni se îndoiesc. Cineva spune că s-ar fi ținut o nuntă foarte mare. Erau atât de mulți invitați, încât nu a fost posibil să fie primiți toți în casă. Așa că, au fost nevoiți să pună masa afară, pe stradă sau în piață și atunci – înțelegi? – la un moment dat s-a întâmplat ceva la această nuntă.

«Ce s-a întâmplat?» – întrebă.

«Da, chiar asta este problema, fiindcă cea mai mare parte a oamenilor a încercat să uite. A fost ceva atât de dureros pentru onoarea ținutului, încât cel mai bun lucru de făcut a fost uitarea. Dar până la urmă, au uitat să îndepărteze masa.» Acum... se stă la masă. Și pe această masă...

(*Arată lada de lemn din mijlocul sălii*)

... sunt multe obiecte, chiar și măștile voastre. Se așază la acea masă și, obosit cum e, adoarme buștean. Visează? Bătrân, bătrână se întoarce acasă. Ajunge la o apă. Un lucru este sigur, simte apa venind peste el. De ce bătrânețea? De ce oameni nu îl cunosc și de ce, după vechiul obicei, primesc străinul spălându-i picioarele? De ce? Ajunge și, o fată, un băiat privește spre acest bătrân străin și spune: „Fii bine venit, străine!" – îi dă binecuvântarea, îi asigură odihna. Poate îi spală picioarele. Dar asta ce este? O fântână de unde se scoate apă de băut? Ce este de fapt? Are legătură cu apa? E clar, întoarcerea, îl spală/o spală și, după ce se purifică cu apă, merge și se așază la masă. În momentul în care atinge masa, se întâmplă din nou ceea ce s-a întâmplat în timpul nunții. Și el sau ea era acolo. Stătea la această masă, în același loc, și în timp ce stătea acolo (visează?) i se pare că ceva îl/o trage de mânecă și îi spune: «Bunico, unchiule, ce s-a întâmplat de fapt?»

Și el sau ea răspunde: «Vezi, aici stătea un grăsun și era așa – îl descrie – așa se mișca, așa ridica paharul, așa gesticula, așa cânta.»

Bărbatul sau femeia reprezintă toate aceste lucruri în timp ce povestește, devine grăsunul, își pune masca aflată pe masă și acționează în spatele ei. Urmează altcineva. Urmează o doamnă tuberculoasă, palidă, care tușea tot timpul și scuipa sânge, pe care ar fi vrut să-l ascundă, ar fi vrut să se distreze, de aceea bea tot timpul, pentru a ascunde accesele de tuse. În realitate însă, în loc să bea, scuipa sânge în pahar. Astfel, ea (sau el) devine doamna tuberculoasă, își pune masca, acționează. Și al treilea era... Și al patrulea... Toate persoanele. Câte persoane stăteau la acea masă? Probabil, multe.

Și ceva se întâmplă în jurul acestei mese și el sau ea caută cu atenție, găsește.

Aceasta este tema. E clar? (*O repetă în câteva fraze*)

Am uitat un lucru: când el sau ea se așază la masă, aude cântându-se balada: *Tânăra Aaslau.*"

6 mai 1974

Eugenio: „Seamănă, de fapt, este o luptă strategică, în care dintr-o fortificație se poate ști ce se va întâmpla cu mult înaintea bătăliei finale. Dar, la fiecare ieșire din adăpost, pentru o bătălie, trebuie să existe convingerea că bătălia respectivă este chiar bătălia finală. Adică, orice improvizație trebuie să semene cu bătălia finală. Nu lăsați improvizația să se transforme în rutină, să intervină asupra ei oboseala, obișnuința sau alți factori. De fapt, oricum, vor interveni. Dar nu trebuie să le dați voie să vă inducă în eroare, să vă împiedice să reacționați la momentul potrivit."

(**Iben**: „Fiecare dintre noi își alege drept «tovarăș de drum» un personaj." Discutăm puțin, apoi Eugenio comentează)

Eugenio: „În ultimul timp am tot spus-o; a te lăsa purtat de acțiune înseamnă în același timp a avea controlul asupra ei. O repet, pentru că este foarte important să înțelegem mecanismul interior al improvizației, forța ei și regulile după care se dezvoltă.

De exemplu, dacă înaintea unei improvizații țin un discurs lung, în ciuda volumului de cuvinte, acesta conține informații precise. L-aș putea reduce la trei fraze și l-am putea numi tema de la care pornim pentru improvizație. [...] Este călătoria unei corăbii care are escale bine stabilite și care știe foarte bine ce rută trebuie să urmeze. Dar cum decurge călătoria, când va fi timp bun, când va fi furtună, ce evenimente vor avea loc între două escale, toate aceste lucruri ne rămân necunoscute. Voi înșivă trebuie să umpleți golurile, să hotărâți.

Ruta trebuie însă urmărită îndeaproape. Încă o dată: dacă tema, dacă ruta nu este urmată, nu aveți posibilitatea să interveniți, nu puteți să vă dați seama dacă ați ajuns sau nu în port.

Ce înseamnă să ajungi în port?

În timpul ultimei improvizații, am observat că unii dintre voi se lăsau conduși de tema propusă. Puteam înțelege imediat în ce stadiu se aflau. Nu înțelegeam ce făceau – nu asta mă interesează – dar puteam să urmăresc procesul dezvoltării temei.

Dacă nu pot urmări acest proces, mă simt pierdut, pentru că nu pot să vă ajut. Ce se întâmplă, de fapt, în acest caz? Există o serie de evenimente cu caracter accidental pe care nu pot să le raportez la nimic altceva. De exemplu: cineva trebuie să o întruchipeze pe Ofelia. Personajul Ofeliei oferă ca punct de referință o anumită sensibilitate, un anumit comportament, blândețea unei surori, supunerea filială, nebunia din dragoste. Dar dacă pasiunea împinsă până la extrem a Ofeliei vine în contact cu pasiunea unui alt personaj feminin shakespearian – Lady Macbeth –, care atinge și ea valori maxime, atunci, fiica lui Polonius poate reacționa împrumutând câte ceva de la o femeie puternică, îndrăzneață, hotărâtă.

Nuanțele ne surprind însă, pentru că deviază, redau într-un mod străin, nou punctul de referință prestabilit, recognoscibil. Fără un punct de referință totul este posibil. Adică, nimic nu este posibil.

Ca și atunci când se spune că viața este teatru, iar teatrul este viață. Când spunem acest lucru, nu înaintăm nici un pic.

Trebuie înțeles foarte bine ce înseamnă urmărirea temei. Nu înseamnă a ilustra, a reprezenta tema. Înseamnă a o avea permanent în atenție ca punct de referință. Ea este Nordul care ne permite să ne orientăm în toate direcțiile, să ne aflăm poziția.

Dacă ea lipsește, riscăm să rămânem prizonierii unei forme interpretative care maimuțărește realitatea sau care devine cea mai proastă formă a psihodramei. Spun forma cea mai proastă a psihodramei pentru că nu este nici măcar jucată cu pasiune extremă.

În improvizație apar întotdeauna anumite automatisme. În mod normal, când se improvizează, se strecoară întotdeauna automatisme care pun stăpânire pe actor.

Care sunt urmările apariției acestor automatisme? Înainte de orice, o «manieră» proprie de a se mișca, care se repetă încontinuu. De exemplu, oricare ar fi tema se poate observa că ritmul vostru, pozițiile picioarelor voastre tind să se repete, că unul dintre voi are tendința de a se apleca într-un anumit fel, de a se întoarce, de a se retrage într-un anumit fel. Se repetă mereu același model, un automatism pe care nu-l controlați și care vă controlează. De unde provine?·

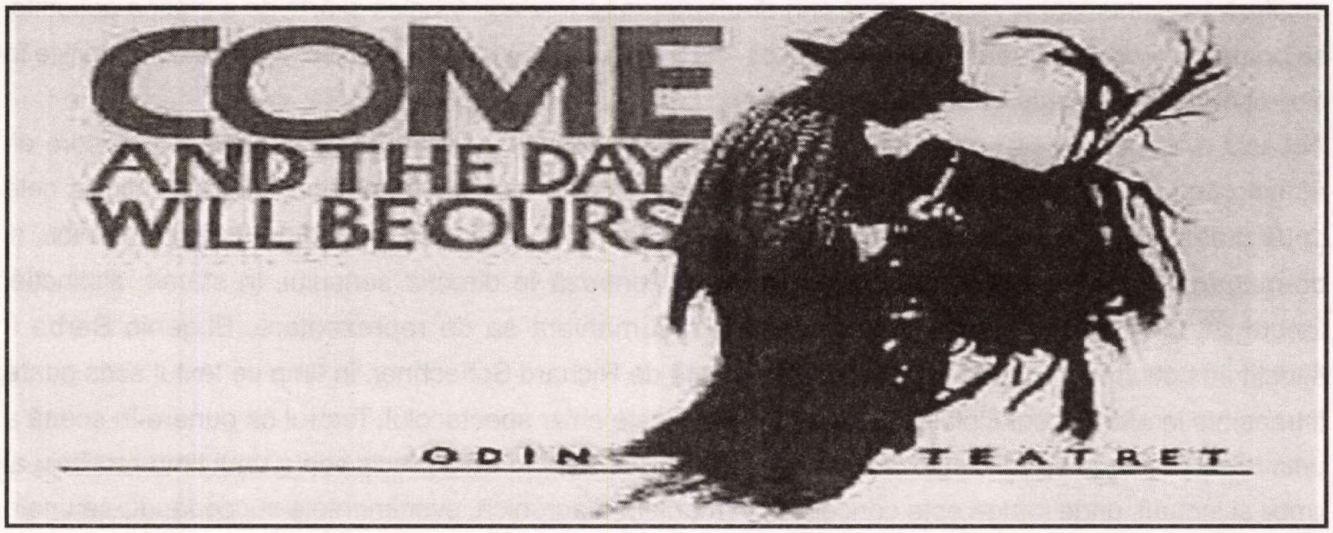
Din exterior se vede diferența clară între imaginea pe care o aveți voi și modul în care ea se manifestă. Sunt ca două șine de cale ferată care merg în aceeași direcție dar nu se întâlnesc.
În timpul ultimei improvizații, mi-am dat seama ce este teatrul. Nu este ceea ce ziceam cândva, adică, a spune adevărul. Teatrul este lipsit de adevăr, este cel mai înalt grad al ficțiunii. Dacă nu plecăm de aici, cred că rămânem blocați într-un teritoriu foarte steril. Ce înseamnă lipsa adevărului?
Chiar dacă alegeți experiențe intime, experiențele cele mai dureroase, cele mai vesele, nu sunt experiențe vii care să se desfășoare în acest moment, nu reprezintă situația voastră actuală. Pot fi amintiri, cenușă din ceva ce a fost foc, ceva ce corespunde viselor cu ochi deschiși sau înfățișării unor adolescenți. Un lucru de scurtă durată, ireal care se poate transforma, trebuie să se transforme în altceva. Să nu se oprească în stadiul de ficțiune care este doar minciună.
Concret: dacă un actor se limitează la a merge, nu îmi spune nimic altceva în afara faptului că merge. Trebuie să existe ceva aparte în felul de a merge, lucru de care actorul poate fi conștient sau nu, care să mă facă să-mi opresc privirea asupra lui, care să mă facă să deduc anumite imagini, anumite gânduri. Actorul manipulează la rece această situație. Dar dacă îi dă o mai mare importanță, nu poate lăsa să nu se întrevadă, în spatele acestei ficțiuni, altceva. Dacă unul dintre noi începe să mintă, cu cât minte mai tare cu atât se apropie de un adevăr personal, pe care îl relevă. Ceea ce experimentăm aici este legea contrariilor. Unul dintre voi vrea să spună, într-un anumit fel, ceva decisiv, important. Și poate că o spune. Dar din exterior nu este perceput așa. Lipsește ceva, o logică care nu poate fi percepută fără precizie. Nu există înțelegere fără precizie. De ce cădeți în automatisme? Cum pot fi combătute? Cum poate fi improvizația un lucru foarte bine cunoscut, ceva cu care să fim zilnic în contact și care să acționeze întotdeauna ca un stimulent foarte puternic?
Destul de des, improvizațiile voastre sunt înăbușite de automatisme. Nu toate. Unele mai mult, altele mai puțin. Intuiți că există ceva, dar acest ceva nu se poate exprima sau se revarsă inform. Există ceva în spatele improvizațiilor voastre, știu că există o logică pentru voi, dar această logică nu se transformă în pietre bine tăiate, astfel încât una lângă alta să poată crea podul, pasarela care să facă legătura între malul pe care sunteți voi și celălalt, unde este spectatorul.
Într-o improvizație informă cele două maluri rămân în spatele prafului făcut de podul care se clatină.
Forța unora dintre improvizațiile voastre e de cu totul alt tip decât aceea a antrenamentului. Chiar dacă și antrenamentul are tendința să cadă în automatisme, uneori iese la suprafață a vâlvătaie. În improvizații, în schimb, adeseori e ca și cum v-ați mișca în lumea lui Werther – tânărul Werther gotic, romantic care suferă... totul într-o atmosferă oprimantă. De acord, lumea este oprimată. Dar, lipsește ceva în această lume: forța vitală. Improvizațiile voastre au pierdut forța de atragere care fascinează și în același timp sperie.
Tratați improvizația ca pe o formă de comportament cotidian. [...] Cred că pregătirea improvizației nu ar trebui să înceapă o dată cu intrarea în sală, ci, într-un fel sau altul, înainte, în timpul zilei, în mod conștient. Ne aflăm în punctul în care încercăm să cunoaștem terenul înainte de a intra: ce pot să realizez pe acest teren? Puteți să vă percepeți pe voi înșivă altfel? Este posibil să întâlnim o persoană care să fim chiar noi înșine și totuși necunoscută? Propria natură, al treilea ochi...
Avem nevoie de claritate asupra realității, trebuie să ne cunoaștem propria natură. Ar fi ridicol să ne speriem de ea. Dacă nu găsim cheia porții care deschide care să ne dea posibilitatea să ne închidem în întunericul

în care orice întâlnire este posibilă, atunci..., dacă nu găsim această cheie, rămânem întotdeauna în lumina zilei. În realitate nu ne este frică. Firește, nu este necesar ca în spatele acestei porți, în întuneric, să fie ceva oribil. Înfricoșătoare poate fi experiența cuiva care nu mai suportă fericirea, precum coarda unei viori care stă să se rupă. Acest lucru e înfricoșător. Înfricoșătoare este zdrobitoarea experiență mistică a lui Dumnezeu, a femeii și a amanților care trăiesc un moment de teroare, ca un râu care primește oceanul înăuntrul său, ceva care provoacă amețeli, ca o beție, ca o senzație de realizare sau de nimicire.

Nu ne putem încrede în forțe pe care nu suntem în stare să le exteriorizăm complet, în capacitatea noastră de a ne ascuți forța psihică, în starea fecundă a conștiinței noastre. Nu putem face asta în lumea noastră, în cultura noastră. Trebuie să găsim alte căi, să ne apropiem din altă parte. Sursa noastră de fertilitate nu este realitatea, este fantezia. Ceea ce noi numim fantezie seamănă cu un plămân care inspiră anumite elemente concrete: un cal care înaintează biciuit, o fată de paisprezece ani ai cărei ochi seamănă cu niște nuci pe care cineva are chef să le zdrobească,... nu contează ce. Acest plămân e identic cu plămânii noștri care se îmbibă cu substanțe chimice: oxigen, azot și le transformă în ceva greu de definit: în viață, pe care nici un om de știință nu a putut să o explice exact. Asta este fantezia, acest plămân care se umple de toate aceste fenomene concrete și le transformă în altceva, ceva care reprezintă chiar viața noastră interioară. Asta înseamnă să știi să „exploatezi", adică să poți să-ți folosești propria mitologie, propriile reprezentări, propriile imagini.

Fiți atenți, totul poate fi la fel de bine și ficțiune. În general, când povestesc, povestirea pe care o parcurg în mod conștient relevă ceva din mine, chiar dacă este inventată. Când las discursul să curgă, știu că, chiar dacă încerc să mă ascund în spatele cuvintelor și chiar dacă încerc să le dau o semnificație intelectuală precisă, totuși, în spatele lor, există un cap care scoate capul. Asta înseamnă prefăcătorie. Și asta este arta: prin intermediul ficțiunii, știința de a construi un adevăr.

Încercați, prin improvizații, să vă clarificați vouă înșivă acest proces. Încercați să combateți automatismele care vă fac să mergeți mereu în același fel, să vă mișcați la fel, din simplul motiv că a merge înseamnă doar a merge, a bea un pahar cu apă înseamnă doar a bea un pahar cu apă. Pășiți peste pragul improvizației. Cum poți să te lași purtat de ficțiune și să rămâi întotdeauna la timonă, atent la detalii, la logica unei rute care să-ți aparțină? Cum?"



Raphaëlle DOYON

Dramaturgia actorului: un paradox?

În mod obișnuit, dramaturgia se delimitează de actor. Ca „artă poetică" ea privește textul și acțiunea acestuia, „excluzând spectacolul din câmpul ei de acțiune".

Mai mult, termenul „dramaturgie" califică activitatea dramaturgului al cărui sens „autor de piese de teatru" tinde „de vreo 30 de ani să-și adauge o nouă valoare, aceea de consilier literar și istoric al regizorului însărcinat să pregătească analiza istorică a textului". Iată cum ne îndepărtăm încă puțin de actor, element viu al scenei. Este adevărat că Lessing, cu *Dramaturgia de la Hamburg* (1767–1768), marchează un moment al practicii teatrale care „prevede ceea ce punerea în scenă realizează".

„Acest concept, ne spune Bernard Dort, s-ar confunda întrucâtva cu cel de teatru. Dar el se definește întotdeauna în funcție de textul dramatic și în perspectiva sa lineară, justificând surprinderea noastră în fața locuțiunii de dramaturgie a actorului".

E cumva un paradox, „o propoziție absurdă în aparență, pentru că este contrară ideilor primite și, totodată este, în fond, adevărată..."?

Mai degrabă deplasare de semnificații decât paradox. De două ori, în *Canoe de hârtie*, Barba folosește cuvântul dramaturgie/dramaturgic în accepțiunea lui obișnuită, identificându-l cu munca lineară asupra sensului. În primul caz, el îl opune unei „carențe organice", iar în celălalt – vorbind despre Meyerhold – „intenției mișcărilor" care l-a făcut pe Meyerhold „din ce în ce mai autonom față de lucrul pe text, modelând partitura în virtutea unei științe muzicale". El opune în acest caz două dramaturgii, numite și explicitate în conferința din 15 februarie 1999, de la Conservatorul Național Superior de Artă Dramatică. Lărgirea câmpului semantic de „dramaturgie", trecut dintr-o relație strânsă cu textul în cea privitoare la un *performance text* viu, apare în mod tardiv. Prima definiție a unei „dramaturgii a actorului" apare în nota aceleiași *Canoe*, notă care precizează elaborarea „unei dramaturgii complexe a partiturii" în opoziție cu „ilustrarea unui teatru vechi": „dacă prin *dramaturgie* se înțelege tehnica și arta de a îmbina acțiunile, se poate vorbi de o dramaturgie a actorului pentru a indica maniera în care el își întreține compozițiile în cadrul general al textului și al punerii în scenă".

Această dramaturgie se opune într-o manieră directă sensului, orientându-se în același timp spre el, atunci când îl alege, ca înspre un centru refuzat în parte. În această situație, diferența dintre cele două dramaturgii, conform acestui criteriu semantic, nu este indiscutabilă. Și dramaturgia organică, și dramaturgia clasică, împotrivă sau în favoare, acționează în direcția sensului. În sfârșit, distincției făcute de la Aristotel încoace între textul scris și maniera sa de reprezentare, Eugenio Barba îi substituie noțiunea de *performance text,* explicitată de Richard Schechner. În timp ce textul scris poate fi transmis în afara spectacolului, *performance text* este chiar spectacolul. Teatrul ca punere în scenă a unui text scris tinde să privilegieze o viziune liniară care este în mod precis cea a unui timp rectiliniu al limbii și lecturii, unde intriga este concepută în manieră diacronică, evenimentele succedându-se unele

după altele, într-o relație de la cauză la efect. Simultaneitatea sau sincronia, alt pol temporal, este aproape exclusă.

Performance text: „Actorul nu interpretează un text, el creează un context"

În *performance text,* punerea în scenă și scriitura spectacolului se prezintă ca un întreg, iar spectacolul este gândit ca echilibru și tensiune între doi poli: simultaneitate și succesiune. Succesiunea oferă suficientă lizibilitate imediată în stare să-l scutească pe spectator de o cercetare semantică, permițându-i să trăiască experiența simultaneității și să ia parte activă la ceea ce vede și trăiește. El poate să aleagă acțiunea pe care vrea să o urmărească, așa cum face, fără să-și pună întrebări, spectatorul unei coregrafii. *Performance text* oferă o țesătură complexă de semnificații. Ceea ce ne face să spunem că textul este text, prin urmare este complex. Cuvântul latin *textus* indică din punct de vedere literar „tramă, țesut, întrețesut", în timp ce *complexus* ar corespunde unei îmbinări de elemente componente ale unui acoperiș – șindrilă, ardezie etc., ca un soi de șindriluire. Actorul „nu interpretează un text", el constituie materia primă, „el creează un context". Dramaturgia actorului este modul în care actorul creează acest context. De unde și fragilitatea demersului său practic, elaborare a unui joc fără notație, „un substitut care nu se substituie la nimic din ceea ce i-ar putea fi oarecum pre-existent". „Fabricarea" interpretării unui text are, în schimb, „un început atribuit, un model dat de caracteristici determinate cărora le datorează un fel de tangibilitate: chiar aceea pe care Platon o atribuie formelor care îl imită pe bunul meșteșugar".

Definiție exploratorie și peisaj

„Dramaturgia actorului, scrie Barba, este înainte de toate capacitatea de construire a echivalentului complexității care caracterizează o acțiune în cadrul existenței". Mai multe enunțuri pot fi deduse din această definiție pe care Barba nu va înceta să o completeze. Viața (prescurtare pentru „acțiune în viață") este complexă, viața artei vieții, care este teatrul. Barba numește de asemenea viața: *bios*; ea este complexă. Dar există o inteligibilitate între cei doi termeni pentru că o echivalență este posibilă între ei. Aceasta e valabilă și pentru actor ca observator al vieții, și pentru teoretician ca observator al teatrului. Pentru o exprimare mai simplă, complexității vieții îi corespunde complexitatea unui sistem artistic. Înțeleg prin sistem un ansamblu de elemente care pot fi prinse în articulația lor reciprocă și care nu sunt doar juxtapuse, ci independente unele față de celelalte, așa cum se întâmplă în chimie, unde „sistem" desemnează o moleculă în care un atom central este legat de alți atomi. Nu este vorba în nici un caz de o metodă ce s-ar bucura de elogiile lui Descartes. Dimpotrivă, ideea de sistem ca și cea de complex, și de text, cuprinde, în singularitatea sa, pluraluri. Stanislavski însuși a preferat termenul de sistem celui de metodă. Sistem indică: „Un ansamblu de propoziții, ordonate pentru a constitui o doctrină coerentă... această folosire nu presupune adevărul propozițiilor". Dramaturgia actorului vine, după părerea mea, să coroboreze ideea unui sistem, oricât de euristic ar fi el, mai de grabă decât să propună stabilirea Antropologiei Teatrale.

Unul dintre preceptele pe care le adaugă, oferindu-se să „construiască echivalentul complexității vieții", este cel care pune în valoare dinamica, o manifestare a vieții care nu urmează *logos*-ul, despre care pe bună dreptate Aristotel susținea că nu poate spune decât un singur lucru într-un moment determinat. Dimpotrivă, *bios* se desfășoară în multiple direcții divergente, până la exactitatea detaliului. Această tensiune de îmbinare a elementelor între ele se găsește reconstruită în dramaturgia actorului. Înseamnă că nu

avem pe de o parte acțiunile actorului și pe de altă parte intențiile, ci că intențiile se văd, sau dacă nu se văd, dialectica între acțiune și intenție este prezentă în așa fel încât spectatorul „experimentează experiența".

Etapele de construcție în cadrul exemplului câinelui

Situația este următoarea: „văd un câine și mi-e frică". Cum să montezi acest lucru în teatru ? Înainte de a vizualiza această situație pentru spectator, amplificând-o pentru a-i recrea echivalentul, trebuie mai întâi să îi distingem elementele constitutive, să selecționăm și să fixăm materia care, apoi, va fi dilatată. Montajul implică două operațiuni:

- „selecția și tratamentul" fragmentelor extrase dintr-un context original; cu alte cuvinte: *ce* să privim și *cum* să privim;
- asocierea acestor fragmente într-o secvență discontinuă (și discretă).

„Mai întâi, spune Barba, ar trebui să vorbim de stări afective și nu de emoții" (vom vedea că termenul „emoție", fără a intra în discuțiile aporetice despre *Paradoxul comedianului,* este justificat când ne referim la spectatori).

Într-o primă etapă, Barba stabilește o imagine a situației generale în cazul unei întâlniri cu un câine; el decupează diferitele elemente care îi sunt conținute, pentru a selecționa ceea ce hotărăște să vadă și nu ceea ce vede. „O stare afectivă este o serie de relații complexe și divergente legate de un stimul. Aceste reacții reprezintă cel puțin cinci niveluri de organizare":

1. Primul face referire la senzațiile resimțite: „mi-e frică".
2. Al doilea, la evaluările cognitive: „câinele are un aer civilizat; aici, la universitate, nu sunt câini care mușcă".
3. Al treilea, la manifestările autonome care nu pot fi controlate: ritmul pulsațiilor mele cardiace și al respirației mele accelerate; transpir.
4. Al patrulea, impulsul de a reacționa: „vreau să mă îndepărtez".
5. Al cincilea, decizia privind comportamentul meu: „mă oblig să fiu calm".

Actorul trebuie să lucreze pe fiecare dintre emoțiile sale pentru ca ele să apară în mod fizic. El trebuie să le reconstruiască și să le transpună pentru a le face să trăiască simultan: „de exemplu, picioarele îmi sunt curajoase, dar bustul și brațele se curbează, capul vrea să fugă în timp ce clipitul ochilor mei reconstruiește echivalentul unor reacții autonome involuntare".

Actorul reperează fiecare dintre niveluri, caută o echivalență, lucrează asupra fiecăreia dintre acțiuni într-o manieră independentă, apoi în mod simultan până când acest montaj nu mai apare. Și aici, există o ficțiune a dualității între obiectivul de atins, un om–în–viață (ce nu ar trebui să mai fie remarcat ca actor datorită discreției cu care i se manifestă virtuozitatea), care vede un câine și căruia îi e frică, și procesul de descompunere și de recompunere pentru a ajunge aici.

„Corpul-în-viață" este o polifonie de tensiuni legate între ele printr-o coerență internă invizibilă. Dacă dramaturgia actorului nu desemnează doar nivelul celular de organizare, ea începe pentru a se construi, prin punerea realului sub microscop spre a degaja o dinamică. Această dinamică dilatată creează o incoerență față de cotidian dar o coerență organică. Aici, pe un criteriu nu verosimil ci de necesitate, Barba și Aristotel se întâlnesc. *Poetica* nu spune oare că „unul dintre scopurile urmărite când e vorba de caractere

este coerența, deoarece chiar și cel care face obiectul imitației este incoerent și presupune un caracter de acest gen, trebuind ca acest caracter să fie incoerent de o manieră coerentă"? În mod evident, Aristotel vorbește de o coerență de caracter, de personaj, de o coeziune mentală și literară care este departe de a anvizaja chiar procedeul oferit de *performance text*. Această coerență trimite la ceea ce se definește ca un refuz în dramaturgia lui Barba, dar paralela merită să fie subliniată pentru locul pe care cele două „teorii ale compoziției" îl acordă incoerenței și unui alt tip de criteriu de coerență proprie teatrului, afirmând până la urmă că teatrul are regulile sale proprii, care nu sunt cele ale cotidianului. Ca și Aristotel, Barba concepe un sistem de compoziție care decretează legi precise. Dacă Bernard Dort descrie arta poetică a lui Aristotel ca pe un „sistem ideal", nu ne-am putea întreba în ce măsură numeroasele principii-care-revin, ca și procesul de montaj dramaturgic, nu stabilesc o structură teoretică „absolută"?

De la o dramaturgie organică și de la exercițiul amuleta

În *drama-ergon, ergon* definește activitatea acțiunilor ca și cum acțiunile a lucra de la ele putere, ca și cum ar stabili o logică și o structură proprie care scapă înțelegerii rațiunii. Dramaturgia „își trăiește viața" într-o dialectică între direcția în care se îndreaptă și dezorientarea pe care o acumulează de-a lungul peripețiilor. În acest sens, dramaturgia neagă acțiunea care o face să se nască. Este esențial pentru a sesiza aceste orizonturi să nu căutăm o logică semantică, ci o logică organică sau dinamică, a cărei valoare rezidă în calitatea energiei.

Această manieră de a gândi/acționa se explicitează în mod dificil pentru că nu este de fapt cea a limbajului pe care îl cunoaștem prin alfabetul nostru. Ea face apel la emisfera dreaptă a creierului care influențează percepția noastră spațială și tonală, recunoașterea noastră a motivelor comportamentale de tipul emoției. Emisfera stângă, dimpotrivă, intervine în cazul discursului, ca și în domeniul gândirii lineare și analitice. Iată de ce societățile noastre, unde ucenicia se face după logica limbajului și aproape exclusiv prin limbaj (alfabetul nostru nu este spațializat, asemeni alfabetului chinez, de exemplu), au emisfera stângă a creierului deosebit de dezvoltată.

Casa tatălui meu

Pentru a discerne noțiunea de gândire-acțiune pe care emisfera dreaptă a creierului și-o asumă, trebuie să ne gândim la muzica compusă după un întreg ansamblu de reguli, armonii etc., dar care

în cadrul acestor reguli, nu are numai ca altă lege pe aceea care le neagă, ci mai mult decât atât, nu se determină pe un criteriu semantic obiectiv care ar fi indescifrabil. Şi totuşi, se vorbeşte clar despre o armonie, despre o melodie, despre „groove", despre „swing", tot atâţia termeni care la apariţia lor, înainte de a desemna tipuri, dau echivalentul unei dramaturgii dinamice sau organice pentru actor. Barba spune că muzicologul John Blacking „descrie ca gândire acţiunile mâinilor care lovesc toba". „La prima vedere, formulele lui Blacking par să nu fie decât modalităţi sugestive de a vorbi". „Apoi, se bănuieşte că ar fi vorba de ceva în plus, ca de o manieră de a vorbi *à la lettre.* El desemnează în mod explicit două feluri de gândire, una corespunzând emisferei drepte a creierului sau „thinking in motion" şi cealaltă, emisferei stângi – „thinking in concepts".

Exerciţiul te învaţă să gândeşti/acţionezi cu toate creierele; el este „paradigma dramaturgiei", paradisul dramaturgic! „Exerciţiile sunt mici labirinturi pe care corpul-spirit al actorului le poate trasa şi retrasa pentru a le incorpora o gândire paradoxală. Odată stăpânit, sau exerciţiul moare sau o întâmplare l-a făcut să evolueze din nou pentru un alt exerciţiu. „Exerciţiile sunt ca nişte amulete pe care actorul le are asupra sa, nu pentru a le arăta, ci pentru a extrage anumite calităţi de energie din care să se dezvolte încet un al doilea sistem nervos".

Atunci când Michel Foucault defineşte cunoaşterea ca un element ce poate fi discursiv, sesizarea acestei alte forme de cunoaştere este în prezent denumită de către Odin ca o „cunoaştere tacită". Mei Lan Fang dădea o definiţie fără să o numească: „o mare parte a cunoaşterii nu poate fi transmisă prin cuvinte. O descoperi privindu-l cu atenţie pe maestru".

Complexităţi şi echivalenţe

Într-un text scris cu ocazia aniversării a 30 de ani de existenţă *Odin Teatret,* Barba justifică alegerea celei de-a doua embleme a lui *Odin*, „blazonul pe care Niels Bohr şi l-a fabricat atunci când a fost înnobilat de Regele Danemarcei pentru meritele sale ştiinţifice". „El a ales atunci semnul chinez al lui *Yin* şi *Yang,* pe care l-a înconjurat cu propoziţia latină *Contraria sunt complementa*". Eugenio Barba adaugă: „Natura ne învaţă că contrariile sunt complementare. Arta ne învaţă acelaşi lucru". *Yin* şi *Yang* constituie cei doi poli ai unei aceleiaşi realităţi. Zeami ne spune: „Dacă s-ar interpreta *yang* într-o ambianţă *yang,* iar *yin* într-o ambianţă *yin,* nu ar putea să existe echilibru şi *perfecţiunea* ar fi imposibilă". Aceasta se traduce într-o manieră foarte concretă la *Odin* în „dansul opoziţiilor", unde orice mişcare se naşte dintr-o direcţie opusă celei către care se îndreaptă. O energie reţinută faţă de paroxismul ei poate fi transformată într-o nouă direcţie şi nu există niciodată în mod real un moment de oprire sau de inerţie. Ideii unei linii care se opreşte i se opune cea a unui cerc de elemente interdependente. *Yin* şi *yang* provin din principiul după care tot ceea ce s-a dezvoltat până la extrem devine opusul său. Această lege menţine lumea în armonie, într-un tot organic, uneori împotriva voinţei fiinţei umane. Legea opoziţiei este legea realităţii şi a gândirii („a da înapoi pentru a sări mai bine"). Actorul o constată şi o transpune într-o dramaturgie echivalentă, într-un principiu de viaţă al teatrului. Deja Meyerhold concepea biomecanica drept „un ansamblu de relaţii: ale diferitelor părţii ale corpului actorului între ele, ale corpului cu spaţiul înconjurător, ale corpului cu spaţiul şi timpul, ale corpului cu corpul partenerului, ale corpului cu un obiect imaginar, ale corpului actorului cu corpul celui care îl observă". Dramaturgia actorului este una dintre căile de acces, unul dintre răspunsurile la întrebarea: „Cum să faci să vibreze ceea ce poate fi definit ca nod complex de reacţie, care este de fapt teatrul?"

Definiții și niveluri de organizare

Dramaturgia actorului este „unul dintre nivelurile de organizare a conceptului de *performance,* sau cum rectifică mai veridic Barba, „un aspect al țesăturii dramaturgice". *Performance* este „un sistem complex care integrează diverse elemente, fiecare ascultând de logica proprie dar având toate o acțiune reciprocă între ele și cu exteriorul". Am putea-o compara cu un ansamblu de păpuși rusești, făcute din același material și cu egală minuție și precizie. Celelalte păpuși nu pot fi văzute în păpușa mare. Dar aceasta nu ar putea să existe fără ele. Ar trebui să nu o poți închide fără celelalte în interior, iar fiecare dintre păpușile care se închid le modifică pe cele care se ascund. Păpușile noastre rusești nu sunt suficiente, trebuie să adaugăm ideea unei pânze de păianjen, care țesătură ar putea fi mai organică? Exemplul lui *jo, ha* și *kyu* (Sieffert, în acest context traduce „uvertură, dezvoltare, final") este, în acest cadru, relevant. Programul unei zile de *Nô* se desfășoară după această diviziune unde fiecare dintre părți este la rândul ei subdivizată în *jo-ha-kyu.* Aceste trei elemente ale unei piese „sunt construite după același principiu". „Până la urmă, fiecare frază vocală sau instrumentală, fiecare pas se descompune încă o dată în *jo, ha, kyu.* Există deci, un *jo* al lui *ha*, un ha al lui *kyu* etc." „Dar atunci, există de asemenea un *kyu* al lui *jo* al lui *ha*?" „Este tocmai asta – i-a răspuns actorul care, totuși, dincolo de o anumită limită, sfârșește și el prin a fi dezorientat; [...] dincolo de un anumit prag, jo, ha, kyu devine un ritm al gândirii".

Nivel celular și dramaturgia actorului

Dramaturgia actorului este asociată unui nivel de organizare care cuprinde „ritmul gândirii, impulsul, nivelul celular", nivel elementar care susține celelalte niveluri de organizare, dar care se află modificat. În aceste condiții ar trebui să vorbim de dramaturgii ale actorului la plural. Pentru că ea este schimbătoare, ea este specifică la fiecare dintre niveluri și deci multiplă. Dacă ea poate fi inclusă în fiecare dintre nivelurile de organizare, ea este de asemenea prezentă într-o manieră transversală, traversându-le pe toate, de la nivelul celular până la *performance text.* Să clarificăm această idee. Tentația de a simplifica noțiunea de dramaturgie a actorului este mare, reducând-o la cea mai mică dintre păpușile rusești, ajungând să nu întrevedem decât un microcosmos de principii stabilite de Antropologia Teatrală. La prima vedere, mai mulți factori pot crea confuzii. Ideea de infinit mic și de „sub-partitură" domină discuțiile sesiunii ISTA (International School of Theatre Anthropology), din 1992. Odată cu ele, apare noțiunea de dramaturgie a actorului. Am văzut că aceasta din urmă este singura care conține sâmburele celular ce-i conferă noutatea. Dramaturgia traversează diferite niveluri de organizare, de la sâmburele celular (pe care Barba îl compară cu o cardiogramă ale cărei linii au o dinamică și urmează o traiectorie minusculă și precisă) la țesăturile de relații dintre diferiții actori, la *performance text.* Acesta, nefiind suma nivelurilor de organizare, ci produsul lor, dramaturgia actorului este o bază mișcătoare care se transformă și se lărgește împreună cu restul. *Performance text* nu este decât o dramaturgie a diverselor dramaturgii de actori; ele își manifestă foarte clar prezența. Ajung la această tautologie: dramaturgia actorului este prezentă atunci când actorul este actor.

Mai mult decât un nivel de analiză, ea se aseamănă mai degrabă cu o *ficțiune cognitivă*, „abstracție utilă care-i permite să intervină asupra planului practic". Pentru teoretician, este o grilă de lectură, un unghi de

vedere care se naşte în mod efectiv sub microscop pentru a elabora o bază capabilă să susţină diferitele niveluri, asemeni unui eşafodaj care garantează soliditatea unei coerenţe şi a unei viziuni globale.

Eugenio Barba se află fără încetare într-o dialectică între două priviri, de la procesul imperceptibilului la rezultatul *textului* final, „ca şi cum ar muri mâine şi, în acelaşi timp, ca şi cum ar avea eternitatea în faţa lui", ca şi cum actorul unic şi individualist nu ar putea să se detaşeze de ansamblu, la fel cum sensul care transcende munca nu ar putea exista decât în momentul prezent. Ca prim spectator, Barba este cel pe care îl descrie, care „priveşte când prin lentila de mărire, când prin lentila de micşorare a unor ochelari imaginari ce observă ansamblul de la distanţă şi apoi este atras de un detaliu". Nu sunt metafore, ci o dialectică foarte prezentă în elaborarea unei dramaturgii a actorului.

Actorul şi dramaturgia sa

Este foarte clar că dramaturgia actorului se face în *contact direct* cu acesta. Etimologic, dramaturgia actorului este „acţiunea acţiunilor celui care se produce". Latinul *agere* înseamnă mai întâi „să împingi în faţa ta" şi se deosebeşte de *ducere,* „a conduce, mergând în faţă". Actorul nu conduce acţiunea ca pe o turmă, el este decis, acţiunea îi este în faţă. Este actul său. Appia remarca: spre deosebire de muzică, unde compoziţia se poate transmite în afara muzicianului şi a compozitorului (domeniu în care termenul de interpretare este favorit), actorul este „scriptorul" compoziţiei sale şi ea îi coexistă. Chiar dacă Laban a fost contra acestui lucru, utilizând notaţia sa, nu putem cunoaşte compoziţia în afara actorului, şi nici pe actor în afara ei. Noi nu observăm un corp mort, ci un corp-în viaţă; de aici vine revolta lui Barba, care nu suportă sacrilegiul lui Laban, vorbind la 15 februarie 1999

despre „corpul actorului". Actorul nu poate fi separat de corpul său. El este în același timp „scriptor și materie-scrisă" a dramaturgiei sale. Ea este cea care îl determină, „aproape ca pe un inginer genetic". În acest sens, elaborarea dramaturgiei actorului începe încă din prima zi de muncă a acestuia, imediat după trecerea sa de la o cultură cotidiană la o „cultură de teatru".

Să recapitulăm ipotezele noastre:

Dramaturgia actorului este un nivel de organizare numai în măsura în care ea rămâne prezentă în toate celelalte planuri care i se constituie ca materie. Pentru teoretician, ea nu este un nivel de organizare, ci o cale de lectură care traversează totul până la *performance text.*

Ea face să apară prin formulări: un nivel celular de organizare, necesitatea unei gândiri paradoxale, o dramaturgie organică sau dinamică. Clarificarea acestor noțiuni o instituie ca rezultat al unor descoperiri. Dramaturgia nu este separabilă de actor, care îi este cerneală și toc, subiect și obiect. Raportul lor se inversează în măsura în care ea îl plămădește ca actor, acest lucru întâmplându-se încă din prima zi a antrenamentului său.

Primul aport al elaborării unei dramaturgii a actorului pentru teoria teatrului mi se pare că ar fi locul pe care îl oferă apărării unei complementarități a contrariilor și teoretizării posibile a unei gândiri nonraționaliste ce cuprinde noțiunile de cunoaștere tacită, de memorie a corpului, de gândire/acțiune, de dramaturgie organică, de sincronie și de *performance text.* Ea confirmă ideea lui Patrice Pavis după care „vechea concepție a punerii în scenă cu dominanta centrală a sensului s-a erodat și, împreună cu ea, pretenția globalizantă și puristă a analizei spectacolului".

Această redefinire a teoriei teatrului, care este în primul rând o redefinire a teatrului, trece (Barba face remarca cu referiri la Gordon Craig, Copeau, Eleonora Duse) printr-un „fel de ură și de dispreț față de propria profesie", iar dramaturgia actorului, am văzut deja, definește, înainte de a desemna vreun procedeu, actorul prin ceea ce nu este el, prin drumul refuzului. A nega teatrul, „acest cuvânt mort de care unii se servesc tocmai pentru că ceea ce desemnează e mort", este a refuza felul în care apare el într-o cultură dominantă. Dramaturgia actorului își propune să-l distrugă, apoi să-l refacă pentru a atinge, nu un sistem estetic ideal, ci complexitatea vieții, „care este imperios necesar să fie descoperită pentru că este din ce în ce mai mult travestită, distrată, întemnițată [...], ținută în stare de somn de către o civilizație care ne guvernează".

În timp ce realitatea devine virtuală, în timp ce crimele sunt comise cu aceeași ușurință ca în jocurile video, teatrul lui Barba nu mai este, nici „resursă congnitivă", nici „o prezentare sensibilă a ideii", nici „o figură ideală a eului". Dramaturgia actorului este de asemenea o dramaturgie a spectatorului și, dacă a fost un timp când „practica imaginarului permitea ca prin ficțiune să-ți păstrezi distanțele față de viață", noi ne declarăm în prezent slăbiciunea în fața irealității și nevoia noastră de a trăi, nu numai de a vedea și de a gândi. Tehnica dramaturgiei actorului vizează „autorizarea reîncorporării arhaicului, emoționalului biologic, în fața unei culturi saturate de obiectele manufacturate și de corpurile virtuale care au invadat-o". Teatrul ne permite încă o dată să ocolim această viață. El nu revine la suprafață decât prin mijloacele ce-i sunt propriile scopuri: doar el ne autorizează să evadăm pentru a o regăsi altfel.

Traducere de **Vladimir Tudor Popescu**

Victor PARHON

Proezia, pro-stia ,si pro-stituarea pro-fesională

O junǎ copilă nelipsită de talent, dar nici de ambiţii disproporţionate faţă de câtimea talentului ce i-a fost hărăzit, începe să facă de pe acum, la nici 40 de ani împliniţi, figură de doamna Bulandra.

S-ar putea să i se tragă şi de la teatrul cu acelaşi nume, unde a fost actriţă şi a jucat roluri importante, dar i se trage cu siguranţă şi mai ales de la coproducţiile SMART, în general sensibil supraevaluaţe de presă. În ultima, regizată de Mihai Măniuţiu, joacă rolul titular şi e de o rară făcătură studiată, în ciuda unor aprecieri „critice" de genul Oana = *Ioana (d'Arc)* sau *Ioana (d'Arc)* = Oana, dacă nu chiar Oana d'Arc pur şi simplu. Vă mai amintiţi sloganul „Marcel Iureş e *Richard II* şi *Richard II* este Marcel Iureş"? Nu trebuie să ne mirăm aşadar dacă, la un asemenea grad de exigenţă critică, juna cu pricina o fi început să creadă că lucrurile chiar aşa stau, ca odinioară „geniul Carpaţilor"!

Cum necum, fapt e că au început să creadă şi alţii, Oana Pellea, căci despre ea e vorba, devenind peste noapte directoarea companiei SMART, singura din ţară atât de bogată încât îşi poate permite să plătească actorii aproape de valoarea reală a prestaţiilor acestora.

Nu ne-am fi ocupat de cestiune, dacă distinsa domnişoară directoare n-ar fi avut trăsnita idee de a-l promova la Pro TV pe „pro-etul" nostru naţional, Mihai Eminescu, în chiar anul sărbătoririi acestuia, acordându-i **1** minut zilnic, la 12 noaptea. Nu ne era de ajuns că, de câţiva ani încoace, la 1 Decembrie, sărbătorim mai întâi înfiinţarea Pro TV-ului şi apoi Ziua Naţională a României! Ca o dovadă elocventă a modestiei acestui post şi a preţuirii realizatorilor emisiunii pentru Mihai Eminescu şi pentru ideea de **poezie** pe care acesta o simbolizează în cultura română, generosul minut acordat la 12 noaptea se cheamă „Proezia"! Nu blasfemia, aşa cum e de fapt, ci „Proezia", adică ceva ce nu există în limba română, sfântă pentru Mihai Eminescu.

Cum poţi să pretinzi că cinsteşti memoria lui Eminescu, bătându-ţi joc, cu nonşalanţă, tocmai de limba română, ale cărei modernitate şi armonie au fost copleşitor influenţate de creaţia eminesciană? Chiar dacă ar vrea poate să se înţeleagă, din odioasa denumire, şi un alt fel de prezentare a poeziei, propriu postului Pro TV, nimic nu-ţi dă dreptul, nici chiar banii SMART-ului, să poceşti limba română, sub pretextul că i-ai aduce un omagiu tocmai celui care i-a modelat modernitatea!

Dar să discutăm acest „pro-iect" (cultural?) şi sub alte aspecte. Orice om de teatru, inclusiv Oana Pellea, ştie că actorii se împart, între altele, şi în spuitori şi nespuitori de versuri. Ultimei categorii îi aparţine chiar Oana Pellea: din fabulele argheziene spuse la intrarea în facultate neputându-se trăi toată viaţa! Cea mai bună dovadă e că, acum câteva zile, când a „spus" cuvinte eminesciene la „Proezia", a fost filmată tăcând, la orizontală (vezi pro-funzimea simţirii!), textul auzindu-se din off! Şi mai hazoasă a fost seara precedentă (19 ianuarie 2000 – *n.a.*), în care Marin Moraru, acest mare actor comic ajuns la senectute, dar care n-a spus până acum versuri de Eminescu, ne-a uimit morfolind oţărât câteva panseuri eminesciene, într-o modalitate involuntar ilară, efect demn de elitismul elevat al acestei emisiuni, care nu e pentru vulg, ci pentru cei care stau până la 12 noaptea, tocmai ca să se întâlnească nu cu Eminescu,

ci cu „proezia" sa! Aseară, stând pe o scară (regia: Mihai Măniuțiu), l-am văzut pe actorul clujean Dorin Andone spunând, aproape alb, *Odă în metru antic*. Era evident că omul n-avea nici o vină, dar câți actori din breaslă și-ar permite să refuze 1 minut plătit regește? S-ar părea că ambițioasa directoare și-a propus să nu ierte nimic, de la tinerii absolvenți la vajnicii pensionari, toată breasla fiind „protivită" (alt cuvânt drag celor de la Pro TV!) să spună Eminescu! Oare chiar așa stau lucrurile? Până mai ieri, prin coerciție, dar și prin anumite avantaje indiscutabile, actorii erau „obligați" să spună versuri patriotice, care să-l proslăvească pe marele cârmaci. Fără îndoială, o formă de prostituare profesională, practicată totuși numai de o parte a actorilor, dintre cei **care știau să spună versuri**! Nimeni nu s-ar fi gândit atunci să-l solicite pentru chestia asta pe Rauțki, când exista Cozorici, bunii mei prieteni de odinioară, mari actori și unul și altul!

Îl mai țin minte, spunând *Scrisoarea a III-a*, pe neasemuitul George Vraca, într-o inconfundabilă manieră patetică. Dar îl țin minte și pe un alt actor, mai puțin mare, mai puțin celebru, dar **inegalabil** în spunerea clară și tulburătoare a versului eminescian: Ludovic Antal. Ce vreau să spun cu asta? Că, de pildă, Ion Caramitru n-a fost niciodată un actor „mai mare" decât Toma Caragiu și nici Ovidiu Iuliu Moldovan „mai mare" decât, să zicem, George Constantin, chiar dacă primii au spus admirabil versuri, inclusiv de Eminescu, în timp ce colegii lor n-au rămas în istoria teatrului prin asta. Vreau să spun că nu e obligatoriu ca un actor să știe să spună versuri și că ar fi păcat ca acum, din considerente ținând de crunta sărăcie a breslei, să ne întoarcem la un alt fel de pro-stituare pro-fesională.

Că se poate întâmpla – și chiar a început să se întâmple și așa! – ne-o demonstrează întristătoarea realitate de la imunda emisiune „Vacanța mare", unde tineri actori profesioniști nelipsiți de talent acceptă să facă o jalnică figurație celor doi siniștri amatori a căror vulgaritate frizează patologicul și a căror subtilitate comică frizează retardarea.

Crede oare cineva de la Pro TV că, oferindu-ne acest minut de elevată „proezie", vom putea uita cu ușurință nesfârșitele și înjositoarele minute acordate incredibilelor obscenități de la „Vacanța mare"?

Îi amintim Oanei Pellea că decăderea profesiunii la prostituție e greu de stăvilit într-o țară ajunsă în mizerie și disperare. A se vedea câte capete de afiș participă la jocurile Bingo și a nu se uita prea ușor nici „Ministerul comediei" de la Pro TV, puține staruri rezistând la sunetul arginților, chiar dacă era evident vorba de un balon de săpun, de o crasă stupiditate, având bineînțeles și „regie" (nimeni altul decât Horațiu Mălăele).

Cât privește cinstirea lui Eminescu, cu banii risipiți la „Proezie" s-ar fi putut scoate, chiar de către Editura PRO, o ediție de lux, dar și una ieftină, subvenționată, care să-l facă pe marele poet accesibil tinerei generații de aici, atât de sărace, dar dornice poate și de poezie. Iar poezia nu se vede și nu se ascultă numai la TV, ci în primul rând se citește, la ceas de taină, și se aude în gând. Ca să nu mai vorbim de faptul că a-ți aminti de Eminescu doar cu prilejul zilei de naștere sau de deces mi se pare, în esență, la fel de formal cu a-l programa în fiecare zi, preț de 1 minut, la 12 noaptea.

Sper ca prietenul meu Amza Pellea, de acolo de unde e, să nu se supere prea mult pe mine dacă mi-am spus cuvântul în această împrejurare, făcând-o nu altfel decât cu onestitate critică. Om sunt și eu și după trei emisiuni de „proezie", urmărite consecutiv, n-am mai putut să tac.

(Reprodus după ziarul „Adevărul" din 22 ianuarie 2000)

SPECTACOLE

Carmen STANCIU

Cronica unui succes anunțat

Teatrul Național din București & SMART (Select Management Art) – *Barrymore* de William Luce. Regia: Gelu Colceag. Decoruri: Puiu Antemir. Costume: Janine. Muzica: Nicu Alifantis. Coregrafia: Roxana Colceag. Cu: Ștefan Iordache, Gelu Colceag. Data premierei: 18 ianuarie 2000.

Un bar, sau o scenă de musical, sau o cabină de actor.

Un beţivan, sau un *show-man* ratat, sau un Artist.

John Barrymore. Fante de bulevard, idolul „farsei de matineu", cel mai mare interpret al lui *Hamlet*. Acum, şi el, un personaj.

Barrymore, prima producţie din anul 2000 a Teatrului Naţional din Bucureşti, este unul dintre acele spectacole care te pun în dificultate atunci când trebuie să scrii despre ele, pentru că este realizat după o „reţetă" infailibilă. Subiectul, succesul înregistrat de autor, William Luce, şi cu alte monografii dramatizate, un Premiu Tony pentru marele actor Christopher Plummer care l-a întruchipat pe *Barrymore* în Statele Unite, semnătura lui Gelu Colceag, recunoscut drept un regizor capabil să-i facă pe actorii cu care lucrează să-şi etaleze întreaga zestre artistică şi, mai ales, un foarte (de) aşteptat recital Ştefan Iordache. Cu alte cuvinte, unui dintre acele spectacole la care fiecare merge cu propriul său „bagaj de cunoştinţe", cu propriile sale idei sau amintiri – despre Barrymore, Iordache, Shakespeare sau Teatru.

Prăbuşirea unui star. Într-un colţ, în faţa unei oglinzi, un actor se machiază printre sticle de whisky şi mere roşii. Este aici pentru că cineva, cândva, l-a despărţit de *Frumoasa din Kalamazoo* pe care o cântă la fiecare matineu, dăruindu-i în schimb povara gloriei. Dar asta a fost demult, foarte demult. Acum nu a mai rămas decât beţia teribil de lucidă şi ironia, amintirea copilăriei, a iubirii şi, mai presus de toate, dorinţa de a se odihni, în sfârşit, în poala bunicii. John Barrymore.

Un singur om în poveste, un singur om pe scenă. Privit acum, spectacolul se transformă într-un ceremonial, se confundă cu o confesiune personală, o exhibiţie de o impudoare perfect calculată.

Trebuie să-l vezi pe Ştefan Iordache atingând costumele abandonate pe scenă pentru a înţelege ce este un mare actor: un şaman capabil să aducă la viaţă eroi cu doar câteva cuvinte, cu o privire aruncată pe sub cutele adânci săpate pe frunte şi cu un gest al mâinilor.

Este de ajuns să îmbrace unul dintre costumele abandonate ca nişte crisalide golite spre a deveni personaj, un erou capabil să înfrunte chiar şi moartea pentru a-şi atinge idealurile – *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Barrymore*.

Brusc, jocul s-a sfârşit. În poala bunicii, atins de aripa nemuririi, băiatul mănâncă liniştit mere.

Margareta BĂRBUȚĂ

O actualitate durabilă

Teatrul Național din București – *Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller. Regie, decor, light-design: Horea Popescu. Costume: Florilena Popescu. Asistent regie: George Ulmeni. Muzica: Cristian Târnovețchi. În românește de: Sima Zamfir. Versiunea scenică: Horea Popescu. Cu: Virgil Ogășanu, Florina Cercel, Mihai Fotino, Zoltan Lovaș, Marius Florea Vizante, Andrei Duban, Eusebiu Ștefănescu, Valeriu Popescu, Eugen Cristea, Maria Teslaru, Tomi Cristin, Marius Gâlea, Tatiana Constantin, Alice Caracostea, Gavril Pătru, Silviu Biriș, Gabriel Bobeș, Mihai Bunea. Data premierei: 19 ianuarie 2000.

Mă întrebam, aflând că Teatrul Național a înscris în repertoriu drama lui Arthur Miller *Moartea unui comis voiajor*, ce mai poate spune, azi, această piesă, care a fost jucată cu mare succes acum 50 de ani în multe țări ale lumii, prilejuind și în România spectacole memorabile, la Teatrul Național din Iași, la Teatrul „L.S. Bulandra" și la alte teatre, cu 30–40 de ani în urmă, dar care, credeam eu, și-a epuizat, între timp puterea de seducție. Recenta premieră a Naționalului bucureștean m-a convins nu numai de justețea numeroaselor premii cu care a fost încununată piesa la ea acasă și în alte țări, ci, mai ales, de oportunitatea opțiunii repertoriale alături de lucrări de ultimă oră, ca *Dragoste în hala de pește*, *Barrymore* și altele. Pentru că, scrisă în 1949, socotită azi una dintre cele mai bune piese ale secolului, *Moartea unui comis voiajor* își păstrează întreaga actualitate, vorbindu-i publicului din societatea noastră, în plină tranziție, despre probleme la ordinea zilei, despre eșecul unor idealuri umane clădite pe nisip, pe o iluzie, pe ignorarea realității. Drama lui *Willy Loman*, personaj emblematic, figura americanului mărunt, modest ca stare socială, dar măreț în aspirațiile sale nesăbuite, exprimă falimentul unui mit, mitul succesului, al îmbogățirii prin relații, prin afaceri, prin supralicitarea aparențelor. „... În lumea afacerilor, numai cine face impresie bună, cine stârnește simpatie, numai acela reușește. Fii simpatic și n-ai să duci niciodată lipsă de nimic" – îi spune *Willy* fiului său, *Biff*, încercând să-l convertească, așa cum încearcă să-l convingă pe *Charley*, vecinul său mai solid ancorat în realitate: „Relațiile sunt totul, Charley. Eu am relații, relații importante."

Alegând piesa, regizorul Horea Popescu a intuit nu numai actualitatea ei, ci și dimensiunea socială și umană a conflictului, al cărui ax dramatic se află în decalajul dintre aspirațiile lui *Willy* transferate asupra fiului său mai mare *Biff* și realitatea acestuia, de infractor și ratat incurabil.

În decorul expresiv, conceput de regizor după indicațiile autorului, reprezentând căsuța familiei *Loman* copleșită de blocurile masive din jur – ca o oază de omenie dominată de amenințătoarele construcții din beton întunecat – spectacolul se desfășoară cu o bună tensiune dramatică, într-o alternanță de ritmuri și de timpi care cer o mare concentrare și din partea spectatorului. Alternanța timpilor, mai ales, a cerut un efort deosebit actorilor care trec cu dezinvoltură de la o vârstă la alta, de la o epocă la alta a vieții lor, uneori în mod imperceptibil.

Virgil Ogășanu parcurge cu finețe și concentrare lăuntrică stările și etapele eroului său, înzestrându-l cu o infinitate de amănunte în expresie, cu un zâmbet în o mie de nuanțe, sfială, încredere, mândrie, dar și tristețe,

un zâmbet chinuit de griji. Este totuşi parcă intimidat de importanţa rolului. Florina Cercel pare întruchiparea luminoasă şi blândă a mitului familiei, soţia şi mama iubitoare, mereu împăciuitoare, cu o voce uşor muzicală. Zoltan Lovaş şi Andrei Duban – *Biff* şi *Happy* – aduc în scenă energie şi tinereţe, diferenţiind cu pricepere două personaje, trecând uşor peste epoci. În rolul lui *Ben*, fratele care a reuşit, dar care nu mai este decât o proiecţie a conştiinţei lui *Willy*, Eusebiu Ştefănescu este o apariţie sobră, cu gesturi rigide, evocatoare. Mihai Fotino, solid ancorat în rolul lui *Charley*, Marius Florea Vizante, adolescent candid sau matur birocrat, Eugen Cristea cu momentul său muzical, Maria Teslaru şi alţii s-au integrat cu convingere în ansamblul unui spectacol de construcţie realistă, ce respectă un text valoros.

Octavian SAIU

Confuzie dramatică şi regizorală

Teatrul Naţional „I.L.Caragiale" Bucureşti – *O zi din viaţa lui Robinson Crusoe* de Dan Cojocaru. Versiunea scenică: Ovidiu Moldovan. Regia: Vlad Stănescu. Muzica: Dorina Crişan Rusu. Decorurile: Ioana Creangă. Costumele: Adelina Pater. Coregrafia: Roxana Colceag. Distribuţia: Alexandru Georgescu, Ovidiu Moldovan. Data premierei: 21 ianuarie 2000.

Promovarea dramaturgiei naţionale contemporane este o misiune nobilă pe care tot mai multe teatre se încumetă să şi-o asume. Se întâmplă uneori ca acest gest să aibă un revers dramatic.

Piesa de debut a lui Dan Cojocaru *O zi din viaţa lui Robinson Crusoe*, prezentată în premieră la Teatrul Naţional Bucureşti este, în intenţie, o parabolă. Doar în intenţie, pentru că trimiterile la lumea noastră reală sunt atât de evidente şi, mai ales, atât de grosolane, de genul „ordonanţă de urgenţă alcoolizată", expresie pe cât de stupidă, pe atât de neinspirată.

Tot numai în intenţie, piesa este o operă de tip brechtian: songuri, distanţarea actorilor de personaje, apartéuri cu publicul. Dar maestrul care a fost Brecht ştia, în texte şi spectacole, să le utilizeze cu un scop moral şi politic. Aici, asistăm la şarje demne de antractele de pe vremuri la cinematografele de cartier.

A existat, probabil, şi intenţia ca lucrarea să fie o comedie dramatică. Însă drama este estompată de umorul prea sec, iar comicul se îneacă în platitudini.

Vizând efecte contradictorii, abuzând de modalităţi eteroclite ale scriiturii dramatice, textul este, sub raport stilistic şi ideatic, foarte confuz. Aşa îl percepem prin lentila înceţoşată a montării de la Sala Atelier. Deşi imaginează, respectiv rescrie teme incitante – utopia proiectată de Robinson, teama de a mai părăsi insula, la sfârşit, când apare corabia, inversarea rolurilor, teatrul ca mod de supravieţuire – autorul le simulează prin incoerenţa şi inconsistenţa întregului.

Partiturile actoriceşti, deşi interpretate cu dăruire, se păstrează la stadiul unei abordări superficiale, mai puţin accentuată în jocul lui Ovidiu Iuliu Moldovan. Descriind un spaţiu rudimentar într-o manieră rudimentară, compoziţii fără substanţă, decorul şi costumele compun imagini de o tristă banalitate.

Creator de marcă în spectacologia românească, Dorina Crişan Rusu nu se dezminte nici acum. Păcat că fragmentele muzicale, aşa cum au fost inserate, nu au un rost estetic.

În caietul-program descoperim cu stupoare că spectacolul a avut parte şi de coregrafie. Cum e posibil ca un artist să semneze „concepţia" unor ţopăieli dezordonate e greu de înţeles.

Despre regie: nimic. Chiar şi aşa, e prea mult...

Constantin PARASCHIVESCU

Măsură... peste măsură

Teatrul „Tamas Áron" din Sfântul Gheorghe – *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare. Regia artistică: Bocsárdi László. Scenografia: Bartha József. Distribuția: Nemeș Levente, Pálffy Tibor, László Károly, Mátray László, Váta Loránd, Tóth J. Tamás, Debreczi Kálmán, Nagy Kopeczky Kálmán, Szakács László, Márton Lóránt, Szabó Tibor, Török, Ferenczi Gyöngyi, Fülöp Klára, B. Angi Gabriela ș.a. Data premierei: 12 octombrie 1999.

Scrisă între două mari tragedii, *Othello* și *Hamlet* și reprezentată în 1604 la curtea Regelui Iacob I, proaspăt suit pe tron (1603), *Măsură pentru măsură* e mai întâi o meditație despre prerogativele puterii și un îndrăzneț avertisment adresat celor ce acced la ea, ca noul monarh: „Dar să vedem: ținând puterea-n mână/I s-o schimba și firea?". De aceea, subiectul înfățișează tabloul unor moravuri corupte, într-o Vienă dominată de desfrâu, ipocrizie și fărădelegi și folosește stratagema unui transfer temporar de putere a *Ducelui Vincenzio* către nobilul *Angelo*, pentru a proba cele de mai sus. E, apoi, derutantă în clasificare; cu o tonalitate mai mult tragică, piesa e plasată printre comedii. O comedie „cu probleme", i s-a spus, asemeni *Negustătorului din Veneția* și *Totul e bine când se sfârșește cu bine*, delimitând-o de cele apropiate de farsă (*Comedia erorilor*, de pildă), cele așa-zis „de curte" (*Cum vă place*, *A douăsprezecea noapte*) sau feerii (*Visul unei nopți de vară*, *Furtuna*). E ambiguă și alegorică și în același timp, tragismul nu dirijează acțiunea, ci se exercită sub supraveghere ca un fir detectivist derulat premeditat. Predomină o temă de subtilitate morală privind opțiunea între bine și rău (e „expresia fundamentală a gândirii etice a poetului", spune Coleridge), e pusă în discuție și probată capacitatea de a mânui frâiele guvernării, de a discerne și a decide în aceste împrejurări de către o persoană. Cu ce măsură? ar fi întrebarea. Și cine poate face ordine pe lume, când lumea e caracterizată de haos, fățărnicie, degradare morală? încă o întrebare. Încearcă, la niveluri diferite, realizarea unor stări de echilibru *Henric al V-lea* și *Hamlet*; încearcă și ducele Vienei, *Vincenzio*, convins că „Acel ce poartă pe pământ/ A cerurilor spadă.../Să aibă al neprihănirii har,/Să aibă al milostivirii dar". Și o demonstrează în final, reluându-și prerogativele și adoptând o atitudine generoasă, de îndurare, față de personajul dovedit despotic și crud în funcție, absolvindu-l de pedeapsa meritată. O lecție despre cum se poate aplica dreptatea în spiritul legii, nu în litera ei rigidă. „*Oberon*, *Ducele Vincenzio* și *Prospero* sunt, în lumea lor, forțe de control binevoitoare", notează un exeget (Bertrand Evans). Interesant că două dintre personajele menționate apar cu această forță pe un plan fantastic, în feerii, slujindu-se de resursele miraculoase ale unor ființe supranaturale, *Puck* și *Ariel*; *Ducele Vincenzio* se mișcă într-o lume reală și nu e slujit de nici o putere miraculoasă, în afara propriei sale inteligențe. Umblă deghizat printre concetățeni, spre a vedea cu ce măsură se restabilește ordinea și dreptatea, nu-și abandonează ca *Lear* prerogativele, experimentul tragic al bătrânului rege nu se repetă aici. *Goneril* și *Regan* își află întruchiparea acum în *Angelo*, pentru care puterea înseamnă tiranie, teroare, cruzime. Nu numai că-l aruncă în închisoare pe tânărul *Claudio* pentru vina de a o fi lăsat însărcinată pe *Iulia*, dar îl mai și condamnă necruțător la moarte. Nu numai că respinge despotic rugămințile de iertare ale surorii tânărului, *Isabela*, dar condiționează ipocrit actul de mărinimie cu o noapte de dragoste.

Opresiunea proliferează, personajul e cuprins de beția puterii și firea se schimbă, dezumanizându-l. Spectacolul Teatrului „Tamas Áron" din Sfântu Gheorghe ilustrează tocmai consecințele dezumanizării, la nivel general. Supușii trăiesc cu spaimă și deznădejde teroarea, strigătele lor din beciurile unde sunt aruncați n-au alt ecou decât rânjetele sadice ale temnicerilor, călăii agită securile cu bravadă inconștientă, uneori mai și retează un cap în sunetele lugubre de alămuri. Pálffy Tibor–*Angelo* e un personaj brunet și slăbuț, dar bine făcut, cu reacții iuți, mândru de sine, care atinge cu nonșalanță apogeul despotismului fanatic, măscărici în același timp când lașitatea îl domină neprevăzut. Regizorul Bocsárdi László a accentuat această generalizare prin detalierea momentelor de opresiune, prin extinderea spațiului de joc în sală pe unde se perindă supuși și torționari, prin crearea unei atmosfere de apăsare care sufocă, parcă, și din culoarea decorului vânăt ca și din jocul contrastant de lumini. Un tablou amplu reliefat, cu ingenioase soluții moderne. Deficitar ca ritm, însă. Începe banal, cu o târâgănare de replici și situații, alternează apoi momente de reală intensitate cu inexplicabilă monotonie. Lungimea diluează interesul dramatic și e evident că pe parcursul a aproape patru ore de joc se pierde tensiunea scontată.

Doi interpreți se detașează prin forță de expresie: Nemeș Levente–*Vincenzio*, Török Illyés Orsolya–*Isabela*. Primul cu inteligență, calm, echilibru ușor ironic, cea de-a doua cu impresionantă trăire dramatică, tânăra actriță fiind înzestrată cu reale însușiri de amplă respirație și rezonanță. Menționez și pe Fülöp Klára, Tóth J. Tamás, Szabó Tibor, tinerii Mátray László și Ferenczi Gyöngyi. Váta Loránd e excesiv în *Lucio*, joacă mai mult „mușchii" decât gândul diabolic și ajunge la limita rizibilului.

Spirite încinse

Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia artistică: Ion Sapdaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Distribuția: Volin Costin, Ion Apostoliu, Dumitru Păunescu, Marius Rogojinschi, Gheorghe Frunză, Valerian Răcilă, Dragos Radu, Dana Bucătaru, Narcisa Vornicu, Cezar Amitroaei, Bogdan Muncaciu, Remus Archip, Gelu Rîșca, Alin Gheorghiu. Data premierei: 22 iunie 1999.

Dame și demoazele, în rochii lungi, cu pălării înflorate și umbreluțe, la brațul unor domni cu gambetă și baston, trec prin hol... pardon, pe „strada mare" a târgușorului de provincie. Ne facem loc printre ei, își fac loc printre noi. Se aude o fanfară (care falsează, săraca), de data asta în hol, un cetățean cadențează cam sincopat cu o gâscă într-un coș și e singurul care ne dă bineț e – „Salutare, salutare, onorabile!"; *Cetățeanul turmentat*. Apoi, în alte sunete de fanfară imprimate pe bandă, damele, demoazelele și domnii urcă pe scena încadrată de panouri electorale. Târgușorul trăiește febra apropiatelor alegeri, promenada se termină cu o întrunire, întrunirea cu o încăierare. Spiritele sunt încinse. *Zoe* iese de la *Fănică* și, trecând prin mulțime, scoate batista și pierde scrisoarea. O găsește *Cetățeanul turmentat*. Bun. Ion Sapdaru creează de la început atmosfera de „spirite încinse" care domină târgușorul în acest moment, și-i menține ritmul în acțiune. *Tipătescu*, dandy cu aere de sacrificat în urbe, primește raportul lui *Ghiță* care perorează cu gesturi mai largi decât el, uneori folosind și sabia (Cezar Amitroaei), și mai luăm act de picanteriile intrigilor locale, cu *Cațavencu* și moflujii. Până la apariția lui *Conu Zaharia*, care calm, domol, în totală contradicție cu gravitatea veștii pe care o aduce, pomenește de șantajul cu scrisoarea. Prefectul scapără – parcă nu mai e dandy, ci un VIP încolțit. Biata *Zoe* e disperată – mai pică și *Cetățeanul*, care aprinde o licărire de speranță cu scrisoarea pe care a găsit-o sub ochii noștri, dar a pierdut-o la o țuică...

Spectacolul are ritm și atmosferă febrilă. Personajele anonime ale târgușorului animă intriga electorală cu prezența lor în momentele-cheie, la discursuri și întruniri, principalii pretendenți la candidatură sunt aprigi și oțioși, grupând în jurul lor simpatizanți gălăgioși. *Farfuridi*, gargarisind fraze demagogice în neștire, cu ieșiri de haiduc când e încolțit (Gheorghe Frunză), *Cațavencu*, mieros în șiretenie și cu alură extravagant cosmopolită (Marius Rogojinschi). Cu tonuri subțiate, înmuiate, alunecări în fraze ca pe un tobogan de stări, de la siguranță de sine la umilire, târându-se chiar, portretul acestui personaj este, poate, unul dintre cele mai reușite în galeria celor ce l-au interpretat. Până nu devine paiață...

Două excese de joc afectează calitatea reprezentației: gălăgia și paiațeria. Actul întrunirii e un vacarm continuu, cele două tabere aflate la stânga și la dreapta scenei urlând strident, huiduind, amenințând, la decibeli de mahala, nu de teatru. Duelul nu mai e duel, ci o îndârjire de bande vulgare, discursurile sunt minate de găselnițe ieftine și clovnerii, care le lungesc inutil. Bine că s-a terminat, zici, când tărăboiul ia sfârșit și Cetățeanul cu gâsca găsește pălăria lui *Cațavencu*. Unii actori își schimbă vocea; dacă în ce-l privește pe Marius Rogojinschi faptul e motivat și actorul se pricepe să gliseze pe tonuri, la Volin Costin în *Tipătescu* nu știu de ce trebuia să sune un pic dogit glasul. Pițigăiala răstită a lui Dragoș Radu e, însă, de nesuportat; altfel, mic și iute cum e în *Brânzovenescu*, ar fi fost în contrast ingenios cu masivitatea greoaie a lui *Farfuridi*. Tânărul Bogdan Muncaciu debutează în rolul *Cetățeanului turmentat* atent, fără stridențe, dar nici el nici regizorul nu ne-au putut da o sugestie despre rostul gâștii din coș. Când nu e pusă să țipe și să bată isteric din picior, Narcisa Vornicu e chiar o *Zoe* credibilă. Fără cusur mi se par două interpretări: Dumitru Păunescu în *Zaharia Trahanache*, echilibrat, dominând prin rostire cântărită și arta de a asculta, și Ion Apostoliu în *Agamemnon Dandanache*, probă de ramolisment în căruț, care adoarme cu paharul în mână când toastează pentru alegători. Spectacolul e viu, are haz în multe momente, creează bună dispoziție, dar și contrariază prin exagerări și stridențe.

Oana BORȘ

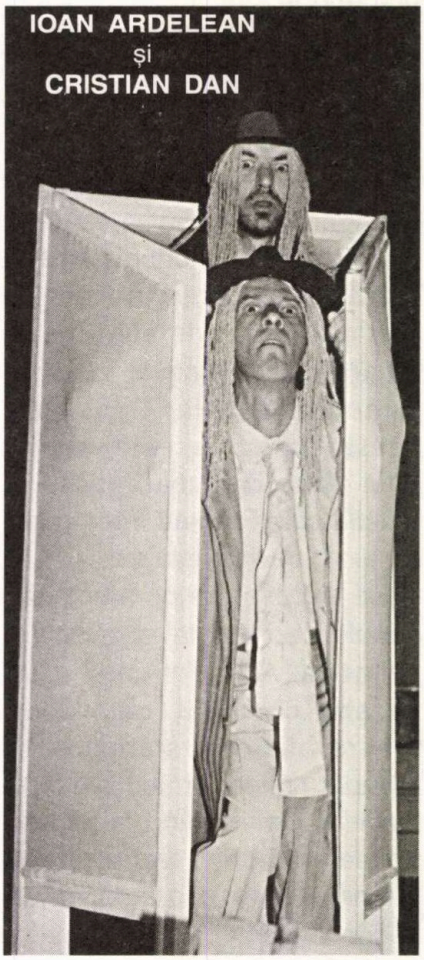
Sărbătoare cu Caragiale

Teatrul de Nord din Satu Mare – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia: Cristian Ioan. Asistență de regie: Anca Similar. Cu: Daniel Vulcu, Adrian Matioc, Marcel Mirea, Ion Ardelean, Dan Cristian, Radu Sas, Sorin Oros, Carol Erdös, Vasile Blaga, Ștefan Mareș, Paula Chirilă, Daniel Moisuc, Gabriela Dorgai, Luci Răcsan, Adriana Vaida, Monica Păscuță, Aurora Demeter, Eusebiu Metcaniuc Ioan Gavrilaș, Vlad Chico. Orchestra Filarmonicii „Dinu Lipatti": Sansu Lutai, Viorel Lapteanu, Ioan Nastai, Ioan Boca, Radu Sandor, Csaba Cserey, Vasile Bodea. Data premierei: 19 decembrie 1999.

La sfârșit de decembrie, sala Teatrului de Nord din Satu Mare a devenit loc de întâlnire și regăsire. Actori, regizori, scenografi, cei de cândva și cei de acum, trecători prin acest loc sau aparținându-i pentru totdeauna au sărbătorit 30 de ani de existență a Secției Române. Timpi diferiți, împrăștiați prin trei decenii s-au înghesuit în acea seară într-o clipă intensă de emoție. Poate pentru că acolo, dincolo de cuvânt, se vorbește mai bine despre Teatru...

Și cum Teatrul nu poate fi cu adevărat celebrat decât prin teatru, folosindu-se de prilejul festiv, pe scena din Satu Mare i s-a dat viață unui nou spectacol: *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, în regia lui Cristian Ioan. Alături de *Top secret* de Marc Camoletti, direcția de scenă Andrei Mihalache, premiera se constituie ca parte integrantă a stagiunii de comedie 1999–2000. Textul caragealian – rezonant astăzi pentru noi, poate mai mult ca oricând, și nu numai intrinsec, prin identificare cu o componentă națională, ci până la suprapunere de situații – își conține în propria substanță modernitatea. Tentează deci a fi transpus scenic, dar, se pare că tentează ca actualizarea să fie făcută efectiv, prin aducere în spațiul și timpul contemporan nouă (dacă ne gândim, ca exemplu, la creația lui Alexandru Tocilescu).

Și opțiunea regizorală a lui Cristian Ioan se îndreaptă către această dominantă. Spațiul ultramodern al locuinței lui *Tipătescu* este în consonanță cu apariția sa și a lui Zoe. De cealaltă parte, contrapunctic, se situează latura opoziției, desuete prezențe cu iz de început de secol. Soluția, ușor de citit în intenție, devine pe parcurs expozitivă și artificială, prin futilitate, căci semnul scenic astfel creat nu-și găsește pe deplin corespondent în țesătura spectacolului. Mai ales că meritul câștigării unui timp propriu este dat aici nu de stricta amplasare spațială, ci de construcția relațiilor, de specularea până la maximum, dar nicidecum agresivă, a fiecărei situații în parte întru esența opere lui Caragiale: comicul. Un comic suculent, dens, care capătă strălucire cu precădere în actele III și IV.


IOAN ARDELEAN
și
CRISTIAN DAN

Ritmul, cadența ce contribuie la întregirea unității temporale sunt efectul și al bunei angrenări a actorilor în algoritmul montării. Personaj autoritar în sistemul local, având atuul unei durate interioare mai pragmatice și mai apropiate de pulsul real al vieții, *Tipătescu* (Daniel Vulcu) nu pare a trăi nostalgia unei cariere posibile în alte zări mai bune. Aici el domină și coordonează. Chiar și *Zoe* este un bun cuvenit. De aceea pierderea scrisori

reprezintă fisura, elementul ce scapă de sub control, cel ce poate dărâma edificiul. Ca exponentă a aceleiași stări de spirit ca și *Tipătescu*, lui *Zoe* (Paula Chirilă, puțin depășită de temperamentul personajului) i se atribuie rolul femeii-pește, femeii-sirenă. Ea atrage și distruge. O simbolistică în nota, mai sus menționată, expozitiv-artificială, vizibilă cu precădere în actul II: în baia prefectului, *Zoe*, într-o costumație în concordanță cu intenția (rochie cu solzi), urmărește întreaga acțiune din cada transparentă.

O tehnică a contrastelor este folosită aici cu inteligență scenică de către regizor în caracterizarea doritorilor de putere. Și nu numai direct, ci, indirect prin taberele care îi susțin. Cea a lui *Cațavencu* (Radu Sas), aduce cu ostentație în față valorile naționale, pe când reprezentantul ei, perfectul cabotin dornic de parvenire, vorbește despre liberschimbism, iar cea a lui *Farfuridi* – prezență infantil-naivă, uneori prea exaltată – cultivă prin atitudine noul, chiar dacă la tribună delegatul ei vorbește despre moderație. Mai mult, această modalitate de comic, contrastul, este folosită, cu tot ceea ce poate oferi ea (aici: înalt-scundul), și în creionarea cuplului *Farfuridi* (Ion Ardelean)–*Brânzovenescu* (Dan Cristian). Între aceste două lumi, cea care are puterea și cea care vrea să o aibă, se învârte *Pristanda* (Vasile Blaga), întotdeauna spilcuit, fidel oricui este bine să-i fie, punctând și prin prezența sa comicul stării de pe scenă.

Mai puțin integrat în scriitura scenică pare a fi însă *Trahanache* (Marcel Mirea), expediat prea ușor în senilitate și retardare. El nu este nici măcar „ticăitul", dând impresia unui personaj de care de fapt nu este nevoie. Și *Cetățeanul turmentat* iese uneori din unitatea spectacolului, de data aceasta prin exces, chiar dacă el este observatorul, cel care trage concluzia stării de spirit generale.

Mult așteptatul candidat *Agamiță Dandanache*, apariție ilariantă, reușește să acapareze total scena, căci tânărul Adrian Matioc aduce personajul său, aparent arid, într-o zonă a naturaleții, îi conferă o simplitate plină de nuanțe și comic fin ce întregesc cu prisosință imaginea *Scrisorii pierdute* de la Satu Mare.

MARCEL MIREA, ADRIAN MATIOC, PAULA CHIRILĂ, DANIEL VULCU

Ion CAZABAN

Zgomotul și furia

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – *Nebunul și călugărița* de Stanislaw Ignacy Witkiewcz. Versiunea românească de Horia Gârbea. Regia artistică: Alexander Hausvater. Decoruri: Dana Ruxandra Ion. Costume: Luana Drăgoiescu. Muzica originală: Nicu Alifantis. Libretul operei în limba „oposiană": Horia Gârbea. Distribuția: Ioan Coman, Nadiana Sălăgean, Mihai Coadă, Carmen Ciorcilă, Raluca Zamfirescu, Ilie Gâlea, Roxana Ivanciu, Isabela Liria Iacupovici, Theodora Stanciu, Liliana Zincă, Veronica Molea, Carol Becher, Marian Despina, Nicolae Năstăsia, Andreas Petrescu, Marian Despina, Fabian Gavriluțiu. Data premerei: decembrie 1999.

După premiera de acum câteva stagiuni de la Arad, *Nebunul și călugărița*, piesa polonezului S.I. Witkiewicz – scrisă, se spune, într-o noapte a anului 1923 – este prezentată la Ploiești, în versiunea lui Horia Gârbea, cu diferențe inerente (față de traducerea Olgăi Zaicik, apărută în volum), diferențe dictate de „ideea" pe care a urmărit-o regizorul spectacolului, Alexander Hausvater. Este o versiune cu modificări compoziționale și intervenții în replică, fără a pierde însă sensul fundamental, protestatar, al piesei, nici ritmul abrupt, sacadat, care reflectă urgența nervoasă a redactării sale. S-a adăugat „opera" despre cetatea Opos și dragostea dintre viteazul *Zam* și frumoasa *Julina*, pe un libret conceput tot de Horia Gârbea, într-o limbă imaginară, „oposiană".

Această piesă cu nebun și călugărițe se include, firește, într-o bibliografie literară vastă, întinsă pe multe secole. Confruntarea personajelor arhetipale este plasată, de astă-dată, într-un cadru problematic modern ce aparține epocii dramaturgului și vizează, poate, nu numai asemănări, dar și figuri recognoscibile (desigur, pentru biografia lui Witkiewicz). Cele două arhetipuri dramatice își păstrează conotațiile durabile. Astfel, comportamentul *Nebunului* nu înseamnă decât încălcarea normelor, refuzul realităților contingente, sfidarea convențiilor autoritare. În cealaltă extremă, *Călugărița* este imaginea supunerii acceptate, a autoconstrângerii, ceea ce nu înlătură reversul ascuns, smerenia prefăcută, tensionată de tumultul dorințelor înăbușite. Piesa are, inițial, o simplitate de parabolă ce va argumenta, apoi, un pamflet caustic, animat de răsturnări fantasmagorice și evenimente miraculos-bufone. A fost abordată de Hausvater ca un fel de „canovaccio", extinzându-i conotațiile și direcțiile pamfletare, articulând noi referințe, posibile, clar politice. Înfățișarea doctorilor și paznicilor – calificată de costume și coafură – discursurile strigate în limbile fostelor dictaturi, fasciste, precizează noile referințe ale spectacolului. Prin contrast, presupunem, limba „oposiană", neînveninată încă, va fi singura nefalsificată de convențiile sociale, nediscreditată de istorie, aptă să spună, în stare pură, o poveste de dragoste...

Pornind de la ceea ce-i oferă subiectul piesei, pentru Hausvater adormirea (anestezierea) instinctelor naște monștrii doctrinari, ambițioși să înțeleagă, să explice, să îndrepte, să-i stăpânească pe toți și pe fiecare. Din primele momente, este prea vizibil spațiul concentrațional, lagărul, regimul de opresiune, bazat pe o doctrină (aici, psihiatrică), limitând libertatea de manifestare publică, dar și impulsurile intime ale individului – cercetate, deconspirate, corectate. Vuietul prelung, perceptibil de la începutul spectacolului și care se va amplifica, uneori insuportabil, exteriorizează fonic tensiunea subterană. Această vibrație sonoră continuă, ca și muzica urcând la intensitate maximă, formează fondul auditiv potrivit pentru violența limbajului

corporal: zvârcoliri, convulsii, expresii chimice, traducând zbuciumul interior, dureros, al nebunilor... Dacă mișcările lor se împiedică în cămașa de forță, călugărițele se autocenzurează riguros, își controlează mișcarea lentă, lunecoasă, încât trecerea la dezgoliri senzuale va apărea ca o izbucnire eliberatoare de vitalitate. Cu toții amplifică sonor actul erotic, ca o cutie de rezonanță. Schimbarea la față a călugărițelor este anunțată de costumele mereu elocvente, de machiajul ostentativ. Capul de cal, ce-l poartă în dansul de sorginte dionisiacă, este (aflăm din dicționar) simbolul trecerii de la lunar la solar, iar pe plan psihanalitic, al dorinței erotice de nestăpânit, al inconștientului ce erupe violent la lumină.

Stâlpul din stânga scenei – în jurul căruia se rotesc și se agită, atrași ca de un magnet, atât nebunii, cât și călugărițele, desfigurați de rânjete demente sau de expresii lubrice – se dovedește un reper concret al demonstrației regizorale. Este axul excentric al unei lumi dezechilibrate („ieșită din țâțâni", ar considera Shakespeare) care, scăpând de constrângerea totalitară, devine „nebună, nebună, nebună". Ar fi un înțeles care ar respecta „catastrofismul" lui Witkiewicz. De altfel, în spectacol, exuberanța eliberării este comentată burlesc, punctată parodic de focuri de artificii...

Un spectacol construit precis și dinamic, pretinzând actorilor deopotrivă energie și expresivitate, dar – pentru că există un „dar"! – mereu în pericol de a fi monocord din cauza soluțiilor referențiale previzibile, a clișeelor interpretative și a stridențelor nemodulate.

NADIANA SĂLĂGEAN și **IOAN COMAN**

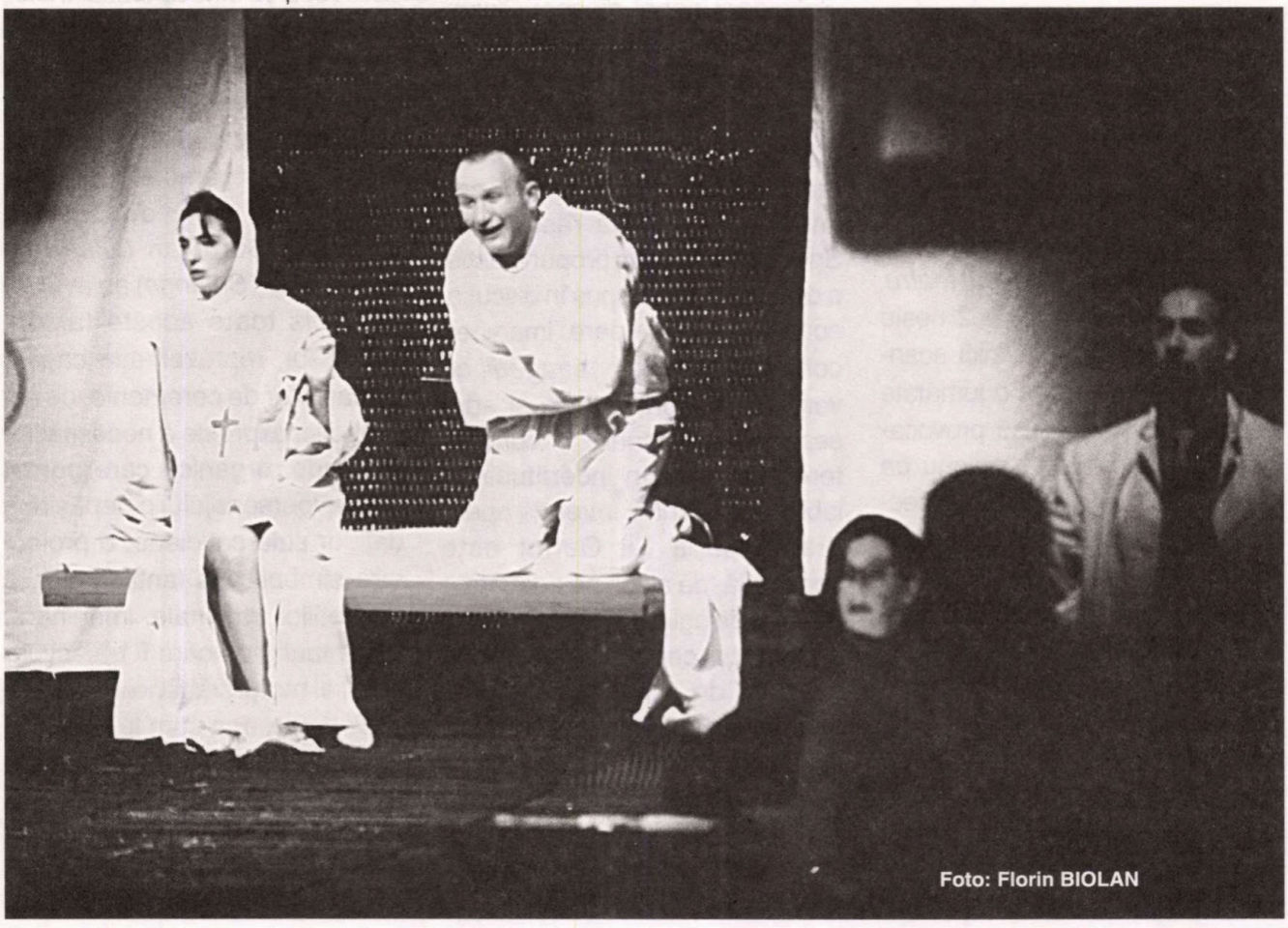


Foto: Florin BIOLAN

Anca-Maria RUSU

Dinspre a părea spre a fi

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, Sala Sudio – *Cameristele* de Jean Genet. Regia: Irina Popescu Boieru. Cu: Georgeta Burdujan, Pușa Darie, Monica Bordeianu. Data premierei: 14 ianuarie 2000.

Scrisă la cererea lui Louis Jouvet, piesa *Cameristele* a fost publicată în 1947, an în care a obținut Prix de la Pléiade, decernat de un juriu din care făceau parte Eluard, Malraux, Paulhan, Sartre. Textul lui Jean Genet a fost montat de Jouvet la Teatrul Athénée, în același timp cu cel semnat de Jean Giraudoux, *Apollon de Bellac*, fapt ce i-a ocultat, în bună măsură, noutatea ascunsă în spatele realismului aparent. *Cameristele* constituie, de fapt, o inițiere a spectatorilor parizieni într-o inedită modalitate de a prezenta tema incertitudinii și a disperării ontologice prin parodierea intrigii tradiționale, elemente definitorii pentru ceea ce, ulterior, s-a numit *Noul teatru*. Piesa lui Genet nu mai stârnește astăzi nici indignarea, nici scandalul provocate acum o jumătate de secol. Rămâne însă provocatoare prin jocul voit ambiguu pe care personajele îl propun spectatorului și pe care și-l propun lor însele, într-o încordată punere în discuție a problematicii identității, a fascinației transferului de personalitate, iluzoriului și crimei.

Cele două cameriste, *Claire* și *Solange*, montează mereu, într-un spațiu închis, într-un timp închis în ciclicitatea repetitivității, spectacolul tragic și derizoriu al morții stăpânei, obiect al fascinației, dar și al urii care dă sens existenței lor umile. Regizoarea Irina Popescu Boieru vede, pe bună dreptate, în textul lui Genet, mai mult decât o posibilă satiră socială, decelând în raportul stăpân–servitor, „tragedia sufletului de slugă", supus nimicniciei și însetat de ieșirea din anonimat prin jocul de-a moartea.

Tehnica teatrului în teatru, discret pusă în valoare de regie, dă intensitate suspansului dramatic și straniei frumuseți a unui limbaj deliberat îndrăzneț uneori, poartă personajele dinspre *a părea* spre *a fi* și înapoi, dinspre *Claire* spre *Solange* și înapoi, dinspre *Claire–Solange* și *Doamna* și înapoi. Jocul continuu dintre aparență și esență, dintre sine și celălalt golește personajul de propria-i realitate, îi oferă o evaziune prin imagini de oglindă răsturnată. Spectacolul ieșean propune astfel o dilatare a cazului pus în discuție, constituind, ni se pare, imaginea concretă a unei *infratragedii* ce vorbește despre tragica și adesea lașa descindere în cunoașterea de sine, în incertitudinea labirintică a ființei. Întreaga operă dramatică a lui Genet este construită, de altfel, pe adevărate sisteme de oglinzi, al căror rol este de a nega ceea ce s-a afirmat anterior, de a pulveriza realul, dându-i un sentiment de disconfort spectatorului, silit să recompună, să reașeze el însuși bucățile acestui *puzzle* neliniștitor.

Ceea ce începe ca o banală scenă între o Doamnă frivolă și o bonă supusă, se metamorfozează treptat într-un veritabil ritual al sacralizării iluzoriului și apoi al morții. O sugerează rochiile elegante așezate pe cuiere în formă de cruce. Schimbarea identității prin rochiile-mască va eșua inevitabil în dispariția finală. Rochiile acestea, îmbrăcate sau nu de cele două cameriste, sunt tot atâtea măști, tot atâtea deghizări care le permit acestora să scape de limitele eului, să-și dizolve inhibițiile, să se defuleze. Elegantele veșminte ale *Doamnei* par să spună că „subiectul" măștii este ceea ce e necunoscut în noi, în personajul *homo ludens* care caută, trece dintr-o încarnare în alta, de la o transformare la alta, tânjind la a se demasca pentru a deveni cu adevărat el însuși.

Interpretele celor două bone, Georgeta Burdujan (*Claire*) și Pușa Darie (*Solange*) au avut de transmis toate aceste tâlcuri. Grație lor, reprezentația capătă un caracter de ceremonie, de act simbolic, expresie a necesităților profunde, organice care permit omului/personajului o depășire a datelor sale cotidiene, o proiectare simbolică a fantasmelor, a aspirațiilor irațională, imaginare. Prin ritualul pe care îl trăiesc iar și iar, al morții stăpânei lor, *Claire* și *Solange*, așa cum le-au întrupat cele două actrițe, încearcă să destrame obsesia exilului la care sunt supuse, să se sustragă unei realități pe care o resimt ca ostilă și să o domine. În ceremonia

pe care o oficiază în absența *Doamnei*, am deslușit semnul rupturii cu lumea, al efortului pe care inconștientul uman îl face pentru a transcende realitatea, lumea obiectelor „care trădează". Georgeta Burdujan întrupează, cu o siguranță remarcabilă, o *Claire* când fragilă, când puternică, și maiestuoasă și servilă, când sclipitoare ca Doamnă, când obosită ca servantă, probând calități de actriță de forță, dar și de nuanță, într-o partitură dificilă, cu multe convulsii „existențiale". O completează excelent Pușa Darie, în rolul *Solange*, cu priviri aparent fixe și seci, dar bine dozate de ură ori de supunere, prin gestul calculat, fraza ezitantă sau impetuoasă, spusă cu o voce stinsă ori puternică, perfect controlată, calități mai mult ghicite până acum și care ar merita o atenție sporită din partea regizorilor care lucrează cu trupa ieșeană. Apariție elegantă, pendulând cu grație între compasiune și ironie, Monica Bordeianu, în rolul *Doamnei*, confirmă fascinația ambiguă pe care personajul său o exercită asupra celor două cameriste care îi împrumută rochiile, limbajul, gândurile, dar și moartea.

Spectacolul semnat de Irina Popescu Boieru este o izbutită punere în valoare a unui text incitant despre existență, despre așteptarea unui eveniment care să o justifice, este o propunere teatrală în care actorul redevine nucleul actului scenic.

Roxana CROITORU

Reflectoare pe un con de umbră

Academia de Muzică „Gh. Dima" din Cluj, Fundația Cultural Artistică „Inaro Premiera", Grup Transilvae, Grupul de asigurări AS – *Clitemnestra sau crima* de Marguerite Yourcenar. Regia artistică: Ina Hudea. Scenografia: Edmond Kreibik. Muzica: A. Dvorak și L. De los Cobos Almarez. Coloana sonoră: Soos Attila. Cu: Ileana Negru, de la Teatrul Național din Cluj-Napoca (*Clitemnestra*).

Există actori care intră, pentru o stagiune sau mai multe, într-un con de umbră, și al căror tumult artistic simte nevoia și merită să se manifeste. Cred că așa ia naștere inițiativa individuală. Am fost plăcut surprinsă să fiu invitată, cu puțin timp înainte de sărbătorile Crăciunului, la *one-woman show*-ul actriței Ileana Negru, cu *Clitemnestra sau crima* de Marguerite Yourcenar. Textul l-a descoperit într-o antologie a scriitorilor secolului XX, iar spectacolul s-a născut, așa cum singură mărturisește: „N-am să spun ce înseamnă meseria de actor pentru mine, nici ce uluitor și fascinant e să te întâlnești cu oameni, personaje și cu tine însuți. Am să vă spun că am lucrat la acest spectacol dintr-o nevoie totală de a iubi." A reușit să cointereseze Academia de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca, Fundația Cultural-Artistică „Inaro Premiera", câțiva sponsori și ne-a oferit un eveniment.

Pe mica scenă a Academiei de Muzică, într-o scenografie simplă și sobră dar foarte sugestivă – două panouri dreptunghiulare albe, suspendate, ce ar putea sugera patul *Clitemnestrei* și cel al lui *Agamemnon* – regina înlănțuită își deapănă povestea. Povestea reginei ucigașe e construită de celebra scriitoare într-o perfectă interferență a anticei legende cu elemente ale culturii moderne. Marguerite Yourcenar relevă și impune o femeie cu întreaga gamă de calități și defecte umane. O *Clitemnestră* tânără, gingașă, îndrăgostită de soțul-zeu *Agamemnon*, apoi o soție abandonată care așteaptă cu răbdare întoarcerea „zeului", ca în final să devină crudă și nemiloasă față de cel care a umilit-o și înșelat-o.

Ileana Negru își asumă identitatea *Clitemnestrei*. Se apără și se motivează în fața judecății zeilor și a ei însăși. Dăruită cu un fior tragic ce electrizează sala, dublat de o voce frumos timbrată și o dicție impecabilă, și nu mai puțin cu fantezie în plastica mișcării, timp de o oră, actrița Ileana Negru ne-a dus spre culmile și la limitele condiției umane.

Ușoara scădere a spectacolului e de ordin tehnic. Fragmentele din muzica lui A. Dvorak și L. De los Cobos Almarez, altfel bine alese, copleșesc în anumite momente prin intensitate, distrăgând atenția spectatorului. Sub impresia euforiei acestui spectacol îmi imaginez astfel de evenimente oferite și la Cluj, la café, cum e „Green Horse" la București...

Ileana BERLOGEA

Umorul inegalabil al lui Şalom Alehem

Teatrul Evreiesc de Stat – *Vânzătorii de Haloimes* de Şalom Alehem. Versiunea scenică şi regia: Harry Eliad. Decoruri şi costume: Andreea Mincik. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Conducerea muzicală: Dan Beizadea şi George Natsis. Pregătirea muzicală: Sorina Creangă. Distribuţia: Rudy Rosenfeld, Leonie Waldman-Eliad, Genny Brenda, Nicolae Călugăriţa, Ion Grosu, Cristina Dogaru, Gabriela Codrea, George Lungoci, Nicolae Predică, Florin Petrini, Sorin Tofan, Viaceslav Grosu, Nicolae Macovei. Lectura textului în limba română: Dorina Păunescu. Data premierei: 1 octombrie 1999.

Şalom Alehem rămâne, cert, unul dintre cei mai mari umorişti ai lumii. Este imposibil să nu-i recunoşti stilul caustic, şăgalnic, compasiunea încercată în faţa bieţilor săi compatrioţi, săracii micilor oraşe ucrainene, trăind cu speranţa că într-o zi se vor îmbogăţi, va da norocul şi peste ei. Schiţele sale, nuvelele, romanele, piesele de teatru aduc un umor irezistibil asociat cu un fior de durere, o ironie blândă, mai degrabă o autoironie.

Harry Eliad – unul dintre cei mai buni regizori de *musical* de la noi din ţară, cel ce ştie cu adevărat să rezolve problemele complexe ale unui spectacol muzical, lucrând cu actorii de dramă ce trec cu uşurinţă la condiţia de cântăreţi atunci când îşi comunică o stare de emoţie mai mare decât cea obişnuită – a adaptat şi a creat o versiune scenică plină de dinamism: *Vânzătorii de Haloimes,* noua premieră a Teatrului Evreiesc de Stat.

Avându-i în distribuţie pe Leonie Waldman-Eliad şi pe Rudy Rosenfeld, alături de un grup de tineri în frunte cu Ion Grosu, un interpret cu multiple posibilităţi, şi Nicolae Predica, după cum şi pe Genny Brenda, şi s-o recunoaştem, aproape întreg colectivul teatrului, în locuitorii orăşelului, Harry Eliad a realizat un spectacol pitoresc, colorat, cu momente pline de haz şi un final fericit.

Subiectul este mai mult decât simplu. În orăşelul tradiţional la Şalom Alehem, cu universul său de mici târgoveţi şi cumetre vesele, se întâmplă o minune: un copil găseşte în cimitir o monedă de aur! Fericirea izbucneşte dintr-o dată. Toţi au convingerea că se adevereşte vechea poveste cu o comoară îngropată în timpul războaielor napoleoniene. Şi pornesc la cimitir să sape, căutând comoara. Vine şi proprietarul pământului, un rus bogat, să sape şi el. Apare şi poliţistul ţarist, practic tot un evreu, dar care preferă să spună că e rus pentru a nu-şi pierde pâinea.

În curând, însă, se descoperă adevărul. Bănuţul era singura avere a unei văduve ce mersese la cimitir la mormântul bărbatului ei şi-l pierduse acolo.

Comoara şi fericirea vin însă pentru tânăra *Esther* (Genny Brenda), odată cu sosirea din America a vărului ei, *Beny-Ben*, interpretat de Ion Grosu, dornic să se căsătorească cu verişoara lui, mai ales acum când a reuşit şi el să-şi facă un rost peste ocean.

Toţi interpreţii joacă cu plăcere, cu bucurie, cu antren, pe primplan fiind bineînţeles, Rudy Rosenfeld în *Levi* şi Leonie Waldman-Eliad în *Bas-Şeive*. Se remarcă în afara tinerilor – menţionaţi deja – şi Nicolae Călugăriţa în *Holoveşke*.

Decorurile şi costumele semnate de Andreea Mincik dau, la rândul lor, culoare şi farmec spectacolului.

Ultima premieră a Teatrului Evreiesc de Stat respectă stilul tradiţional al comediei muzicale, dar are un ritm de autentică modernitate şi o ironie amuzantă ce-l dezvăluie plenar pe regizor, mai precis umorul mucalit şi binevoitor al lui Harry Eliad.

Un Şalom Alehem ce aduce bună dispoziţie, chiar dacă dincolo de râs există şi tristeţe, pentru că nu întotdeauna vine un văr din America, ci mai degrabă sapă oamenii în zadar în speranţa unei comori ce nu există pare, totuşi, a ne spune spectacolul.

Irina IONESCU

Cu uneltele filmului prin câmpul teatrului

Teatrul „Nottara" – *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee. Traducerea: Anda Boldur și Radu Gabrea. Regia artistică: Radu Gabrea. Scenografia: Sică Rusescu. Ilustrația muzicală: Dorina Crișan Rusu. Distribuția: Victoria Cociaș, Alexandru Repan, Bogdan Vodă, Clara Vodă. Data premierei: 14 octombrie 1999.

Cui i-e frică de Virginia Woolf?, comedia cu gust pervers (în același timp piperat, amar, sărat, acru, iute, niciodată dulceag) a lui Edward Albee, a intrat în această stagiune și în repertoriul Teatrului „Nottara". Noua montare scenică în care se joacă piesa este puternic influențată de procedee cinematografice și aparține aproape în totalitate regizorului de film, pasionat de teatru – Radu Gabrea.

Realizarea spectacolului a început cu traducerea (Anda Boldur și Radu Gabrea) textului original, fiind montată de regizor, cu foarfeca în mână, astfel încât cadrele/secvențele/scenele au fost legate între ele prin simple, deși substanțiale, tăieturi și fără nici un fel de efecte speciale.

Rezultatul obținut prin scurtarea scenelor: un plus de dinamism, un ritm alert, mai mult suspans și evitarea amănuntelor socotite nesemnificative, deși, poate că nu totdeauna erau ca atare. Ceea ce s-a selectat, ceea ce a rămas a fost însă bine distribuit, regizat și este, în parte, chiar bine interpretat.

Rolul principal masculin îi aparține lui Alexandru Repan. Acesta, căutându-și echilibrul pe marginea comediei și a parodiei, reușește să scoată la iveală un personaj foarte simpatic, îngăduitor cu sine, dar și cu cei din jur, asupra cărora acționează, în plus, și ca un înger păzitor de rele, de nesăbuințe, de fantasme. Aparent mult mai puternică este partenera sa de scenă, Victoria Cociaș. Incisivă, dură, nonșalantă, ea este suportul, recipientul în care arde, în care se consumă cea mai intensă dramă a piesei, cu punct de plecare în încercarea neputincioasă de a da minciunii aparența adevărului.

Lăsată în seama actriței, demonstrația despre pericolul jocului de a avea asigurat un oarecare grad de confort psihic prin mascarea cu povești frumoase a spaimelor ancestrale ale condiției umane atinge cote foarte înalte. Reușita demonstrației se înfăptuiește prin contrapunctul discret, blând, pozitiv, îngăduitor, profund omenesc adus cu precizie și înțelepciune de Alexandru Repan.

Cuplul-variantă, contrast din multe puncte de vedere al celor doi, este interpretat de Clara Vodă și Bogdan Vodă. Mărturie, intrigă, pretext de a schimba sau accelera subiectul, prezența lor se impune mai ales prin latura feminină, care își caută cu ostentație (re)surse comice, fără să le găsească însă cu adevărat întotdeauna sau acolo unde ar fi trebuit.

CLARA VODĂ, BOGDAN VODĂ, VICTORIA COCIAȘ și ALEXANDRU REPAN

Alina MANG

Regizorul l-a respectat pe autor

Theatrum Mundi – *Funcționarul destinului* de Horia Gârbea. Regia: Vasile Nedelcu. Scenografia: Doru Zamfir. Mișcarea scenică: Varvara Ștefănescu. Ilustrația muzicală: Vasile Nedelcu. Distribuția: Silvia Codreanu, Cristian Moțiu, Lia Bugnar. Data premierei: 20 ianuarie 2000.

Theatrum Mundi își continuă proiectul „Tineri dramaturgi, tineri regizori" lansat cu *Dumnezeu binecuvântează America* de Petre Barbu, cu dramaturgul Horia Gârbea și regizorul Vasile Nedelcu ce propun publicului spectacolul *Funcționarul destinului*.

Discursul dramaturgic se dovedește a fi doar un exercițiu. Horia Gârbea își izolează spectatorii și eventualii cititori în capcana culiselor unei stereotipe vieți conjugale. Eroii, *Cleo* și *Fred*, trăiesc un conflict psihologic neinfluențat în mod necesar de lumea interioară a sfârșitului de mileniu. Posibila izolare a individului îngreunează, evident, procesul comunicării. Ei trăiesc, parodic, o dramă născută doar din incapacitatea de a-și recunoaște instabilitatea propriilor sentimente. Autorul nu ascunde presupuse sensuri subtextuale, ci pare a nu închide orizontul acestora.

SILVIA CODREANU, CRISTIAN MOȚIU și LIA BUGNAR

Demersul regizorului Vasile Nedelcu ne fixează definitiv între coordonatele impuse de text. Suntem părtași la universul intim al cuplului marcat de așa-zisa afecțiune, cu tente isterice, a lui *Cleo* (Silvia Codreanu) și cea cu toane de indiferență a lui *Fred* (Cristian Moțiu).

Cel de-al treilea personaj: *Străinul* (Lia Bugnar), acel „funcționar al destinului", venit nu se știe de unde pentru a „suda și repara destine", nu face decât să acutizeze situația conflictuală, iar apoi: dispare! E o prezență de un mister aparte, fără a fi cerut neapărat de logica textului.

Replicile sunt întrerupte de momente dansante în care personajele se pierd până la epuizare în mișcări haotice. Rupte parcă dintr-un vis, ele transcriu zbaterile inutile ale acestor vieți interioare fără odihnă. E ca un joc al păpușii prinsă în propria-i fantasmă, căreia un străin i-a încurcat sforile.

În cadrul partiturii scenice, cele trei prezențe actoricești se completează, se temperează unele pe altele și, în pofida agitației impuse de text, dau impresia de echilibru.

GOJOI ÁGNES, CSATLÓS LÓRÁNT și SÓLYOM KATI

Elisabeta POP

Cu simplitate despre „micul orășel"

După 1915, apar în spațiul american dramaturgi de interes, contracarând, prin talent și căutări continue, poezia și proza americane, de o bogăție și o varietate binecunoscute și apreciate. Numele lor, a unora dintre ei, ne sunt familiare și nouă, românilor, prin traduceri făcute nu de puține ori la scurtă vreme de la apariția lor în America. Să spunem că printre ei se numără Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller (care s-a născut chiar în 1915), Edward Albee, Philip Barry, Elmer Rice, William Inge, Preston Jones și să mai spunem că aria largă de probleme sociale și psihologice a dramaturgiei lor și nu în ultimul rând legătura lor permanentă cu creatorii de spectacole au contribuit enorm la dezvoltarea teatrului american – atât ca texte cât și ca spectacole. Piesa *Orașul nostru* a fost scrisă în anii 1937–1938, în 1938 ea s-a și reprezentat, aducându-i laude și aprecieri. În România ea s-a jucat în stagiunea 1940–1941 la Teatrul Național din București, în regia lui Ion Sava.

Actorii maghiari din Oradea au optat pentru a doua oară în ultimii cincizeci de ani pentru acest text, care în limba maghiară a fost tradus, credem, mai apropiat de conținut, *Micul nostru oraș*.

Regizorul și pedagogul de excepție care le-a fost dascăl majorității actorilor de limbă maghiară – l-am numit pe Kovács Lévénte – a semnat la Oradea o variantă de spectacol aerat, simplu (nu simplificat) ca decor și recuzită, și asta nu doar din motive financiare, deși nici acestea nu trebuie ignorate. Maria Hațeganu, asistată de talentata ei fiică, Florina Bellinda Birea, au creat un spațiu de joc expresiv și plin de fantezie (imaginând o pânză imensă de păianjen, ca o capcană), costume capabile să individualizeze și să particularizeze simpaticele personaje din micuțul oraș Grover's Corners. În rolul tânărului regizor (el putea fi și în vârstă, ce-i drept) care conduce – în manieră pirandelliană – acțiunea, Kovács Lévénte jr. are mult șarm, o voce plăcută, umor și detașare cât trebuie, aplomb. El ni-i prezintă pe pașnicii locuitori a orășelului unde aparent „nu se întâmplă nimic", dar unde dobândesc importanță majoră toate valorile morale fără de care viața oricui ar fi searbădă și goală: cinste, credință în Dumnezeu, prietenie, dragoste. Între cei doi poli ai existenței noastre – naștere și moarte – dragostea și căsătoria devin puncte de reper incontestabile.

Dacă regizorul ar fi avut inspirația să imprime un ritm mai alert

acțiunii, scurtând spectacolul cu 15–20 de minute (mai ales în partea a II-a), el ar fi avut numai de câștigat. Povestea e lungă și, la un anume moment, se instalează în public o ușoară oboseală. Ceea ce n-am înțeles însă sunt motivele care l-au determinat pe regizor să le pretindă actorilor, în decorul sumar de care am vorbit, să mimeze gesturile cotidiene ca deschisul ușilor, punerea mesei, umplerea paharului cu apă sau cu lapte, sorbitul imaginar al supei etc. În condițiile în care masa e masă și nu cub, scaunul e scaun, iar omul e și el prezent, femeia e gospodină, geanta cu cărți e și ea acolo, nu văd cui folosesc gesturile de care aminteam. La început le accepți, că n-ai încotro, dar, prin repetare, ele se golesc de sens și te fac să zâmbești.

Interpreții, chiar și cei care fac figurație, și-au luat în serios partiturile. Se evidențiază, etalând calități absolut necesare – tinerețe, ținută adolescentină, candoare, sensibilitate, tinerii actori Csatlos Lorant (*George*), și Solyon Katalin (*Emily*). Jocul lor e modern, emoția autentică. În absența recuzitei, celor doi actori le rămân glasurile, ochii, modul special în care comunică stări sufletești de mare profunzime.

Alături de ei, la propriu, dar și la figurat, se află, în rolurile părinților, încă tinerii actori de frunte ai trupei maghiare: Csiky Ibolya, Hajdu Geza, Medgesfalvy Sándor, Firtos Edit. Personajele lor sunt calme, marcate de monotonia vieții din orășelele de provincie, preocupările lor nu ating dimensiuni cosmice, dar sentimentele lor, trăirile lor sunt puternice și adevărate. Chiar și în roluri episodice, actori din linia întâi ca Dobos Imre sau Acs Tiberiu, Racz Maria se remarcă prin devotamentul cu care s-au apropiat de personaje.

Cunoscuta scenă din actul III, cea din cimitir, ar fi putut fi, cum spuneam, scurtată. Oricum, regizorul și-a ferit spectatori de spaima de a se afla în vecinătatea morți. Nu, aici moartea nu are nimic morbid, nimic înspăimântător, dimpotrivă, morții – așezați pe scaune în pelerine largi de culoare bej – stau senini la taclale, detașați și despărțiți definitiv de agitația, de patimile, de oboseala Vieții. Conversația lor ne amintește de *Spoon River*, unde poetul Edgar Lee Masters se amuză împreună cu... morții lui, care-și povestesc... viețile.

Micul nostru oraș nu este, cu certitudine, un spectacol... mare, dar el face parte din categoria spectacolelor bine articulate, plăcute și care aduc spectatorilor bucurie. Ceea ce nu e deloc puțin.

Alina MANG

Din nou la Teatrul „Inexistent"

Teatrul „Inexistent" – *Domnul și Doamna Oval*. Scenariul și regia: Theodora Herghelegiu. Costume: Mariana Teodorescu. Scenografie: Vlad Teodorescu. Mișcare scenică: Ioana Popovici. Cu: Andrei Aradits, Dana Voicu, Antoaneta Zaharia. Data premierei: 8 ianuarie 2000.

Subtitlul piesei *Domnul și Doamna Oval*, *...o comedie horror*, amintește de afișele filmelor americane ale ultimelor decenii, iar scenariul – de personajele și atmosfera celor semnate de Alfred Hitchcock.

Domnul și Doamna Oval, izolați între zidurile groase ale casei, trăiesc drama propriei suficiențe și a incapacității de a-i înțelege și accepta pe cei ce sunt „altfel". Aceștia din urmă nu sunt tolerați decât după o riguroasă analiză, pe care cei doi o fac cu singura lor unitate de măsură: asemănarea cu ei înșiși. Astfel, *Fata* (Antoaneta Zaharia) – angajată în urma anunțurilor de la Mica Publicitate – e acceptată abia după un șir de mutilări succesive, care ar trebui să o reducă la mediocritatea prăfuită a stăpânilor. Privată de mișcare și cuvânt, dans și cântec, ea refuză să devină „la fel cu ei" și continuă cu încăpățânare să le opună imaginea lumii sensibile care a creat-o. Acum ciungă și oloagă, mai crede încă. Ce le rămâne celor doi de făcut? Să o anihileze, să o distrugă.

Tendințele agresive – care justifică ideea de „horror" în spectacol – sunt dominate de un comic puternic, născut pe de o parte din ilaritatea personajelor în sine, a replicilor, dar și din potența jocului actoricesc.

Andrei Aradits și Dana Voicu conturează cuplul *Oval* prin umorul grotesc ce-l caracterizează, căruia îi dau o expresie scenică nealterată. Plină de vervă și dinamism, Antoaneta Zaharia are mișiunea de a puncta în lupta cu obtuzitatea lumii celor doi. Reușește, susținută de o puternică energie interioară.

Cu ajutorul lor, autoarea spectacolului propune o formulă scenică originală, menită să amendeze estomparea afectivității, abrutizarea – calea cea mai sigură spre practica ochilor închiși și a urechilor astupate.

Natalia STANCU

Farsele instinctelor, ale artei și ale serviciilor secrete

Teatrul Odeon – *M... Butterfly* de D.H.Hwang. Regia Ada Maria Lupu. Decor Vittorio Holtier. Costume: Doina Levintza. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Florin Zamfirescu, Marius Stănescu, Irina Mazanitis, Jeanine Stavarache, Dan Bădărău, Elvira Deatcu, Constantin Cojocaru. Data premierei: 21 ianuarie 2000.

M... Butterfly de D.H. Hwang este o piesă inspirată de un caz autentic, care reține și el în mod deosebit atenția spectatorului – dat fiind că are elemente de senzațional care intrigă. Este vorba de povestea reală a lui Bernard Bouriscot – un diplomat francez – și a lui Shi Pei Pu, primadonă a Operei din Pekin (Bejing), iubită timp de 20 de ani și presupusă mamă a unui copil făcut cu diplomatul.

În 1986 acest cuplu excentric a fost acuzat și condamnat de un tribunal din Franța pentru spionaj în favoarea Chinei.

Într-o memorabilă scenă, lui Bouriscot i-a fost dezvăluită adevărata identitate a acestei primadone: Shi Pei Pu era, de fapt, un bărbat – mai plauzibil, un bisexuat – atras în mod deosebit de stilul Operei din Pekin (în care, prin tradiție seculară, femeile erau jucate de bărbați), un om a cărui „diferență", bisexualitate, probabil, a fost folosită de Securitatea chineză ca monedă de șantaj politic.

Bouriscot, care va afirma tot timpul că a ignorat situația, va încerca să se sinucidă.

Piesa exploatează ingenios multiple perspective asupra fabulei. Ea este, în chip aș zice „diabolic", altceva decât o istorie despre minciună hrănită de fascinația altor coduri de viață și civilizație, sau de complexul „diferenței" față de ele. Nu e vorba de complexul de superioritate al europenilor și cel de inferioritate al asiaticilor (ci exact invers!). Europeanul e credul și sensibil la mitul femeii asiatice, iar *M... Butterfly*, bărbatul în travesti femeiesc, îi dă o lecție cumplită despre nesupunere și perfidie. Și este, mai ales, o dramă despre felul în care politicul poate fructifica slăbiciunile biologice și păcatele abisale ale ființei omenești. Dar piesa lui D.H. Hwang este mai ales o poveste despre forța iluziei (poate chiar a iubirii), cu precizarea, desigur, că aici marele iluzionist este un impostor, artist cu orgolii de Pygmalion și manipulat de servicii secrete; că e vorba de iubirea unui bărbat pentru o femeie concepută a fi desăvârșită și jucată „desăvârșit" (în linia: supunere, sclavie, tandrețe etc.) de un alt bărbat. Și mai ales o poveste despre felul în care fantasmaticul sentimental se hrănește din complexe individuale știute, dar care (poate, mai ales), rămân obscure în străfundurile ființei.

Hwang știe să strecoare în biografia eroului său pe nume *Gallimard* date ce sugerează o anume inconsistență virilă și un șir de experiențe (lipsa de inițiativă erotică din tinerețe, redusa satisfacție sexuală cu o „amazoană", în momentul inițierii, relația artificială cu o soție bogată, energică și „uscată"; eșecul aventurii cu o tânără norvegiană superemancipată). Complexele individuale sunt, încă, accentuate de complexe ale civilizației europene – de mitul asiaticei supuse pe care-l folosește maleficul bărbat chinez pentru ca „ficțiunea" creată de el să „triumfe"; dar și de mitul contrar, al „agenturilor" asiatice mai diabolice decât cele occidentale. Dacă romantica poveste a *Madamei Butterfly* aprinde imaginația erotică a lui *Gallimard*, aceasta e folosită de *Song Liling* (numele protagonistului chinez din piesă) ca un bumerang pentru a-și prinde în cursă partenerul. Cheile și manipulările politice dau miez și complexitate atrocei farse sentimentale și sexuale. Căci *Song* era probabil un transexuat care face jocurile Securității din țara sa pentru a nu fi arestat; și tot la ordinele acesteia își urmărește iubitul (pe vremea Revoluției culturale care-l declasase și ca artist) tocmai în Franța. Dar este și un interpret-creator, superorgolios, demonic, ce-și joacă desăvârșit rolul și care are voluptăți de Pygmalion și înșelător; care urăște viziunea europeană asupra lumii sale. Așadar, tocmai prin aceasta, instrument ideal în mâna Puterii.

Ceea ce aș numi sordidul poveștii reale este salvat de dramaturg prin complexitate și ambiguitate, prin alternanțele subtile ale planurilor temporale, spațiale, narative; ale tonului confesiv, monologal, cu reprezentarea „obiectivă" a situațiilor; a plămădirii iluziei cu permanenta ei subminare. Perspective, încă, înnobilate surprinzător în spectacolul Teatrului „Odeon", conceput cu uluitoare siguranță, măsură și aderare de regizoarea Ada Lupu – prin estetizarea contrapunctică, când mitizantă, când antiiluzionistă – superrafinată, a discursului scenic.

Tânăra directoare de scenă creează expresiv spectacolul aparențelor, încărcându-l inspirat cu sugestia misterului situațiilor și a abisurilor din om.

Sprijinul scenografiei (Vittorio Holtier; costumele superbe: Doina Levintza) este esențial în acest sens. Mă gândesc la turnanta cu uși de sticlă (fixată în portalul roșu), ce favorizează aparițiile și disparițiile iubitei chineze; la efectele spectaculare ce sugerează fantasmaticul interior, hrănit de gustul pentru exotismul oriental. Ada Lupu mixează poezia, cruzimea situației cu umorul și ironia, ba chiar și cu cinismul; teatrul psihologic cu unul de tip epic demonstrativ, distanțat; realismul cu expresionismul personajelor-măști și cu scenele de ceremonial exotic (coregrafia: Răzvan Mazilu). Ea controlează cu simț sigur efectele de intertextualitate: muzica lui Puccini și sonoritățile, ori plastica scenelor gen „Opera din Beijing"; pantomima tradițională și coregrafia spectacolelor Revoluției culturale etc. Ritmurile spectacolului – când lent grațioase, când precipitat-energice – sunt, iarăși, bine înlănțuite.

În prelungirea estetizării teatrale creatorii scenici aduc performanțe interpretative memorabile.

Marius Stănescu (*Song Liling*, artistul spion din convingere și de nevoie) joacă expresiv, misterios și straniu travestiul, măștile feminității (sfieli, jocuri de evantai, reacții ambigue și paradoxale – când supuse, când nevricoase), ca și pe cele ale genului tradițional de artă pe care *Song* îl slujește.

Dar tânărul actor devine absolut excepțional atunci când *Song* aruncă măștile cu dispreț și-și dezvăluie, într-un amestec de trufie, cinism, nerușinare și suferință, cu glas bărbătesc tăios și șuierat, ipostazele revoltei față de mentalitatea europeană, orgoliul – nu de „impostor", ci de Pygmalion (care a creat o femeie „ca și adevărată") –, satisfacția demonului cu voința perversă și cinică, care a condus perfect jocul, care și-a conceput mascarada, ducându-și, totodată, „planul" până la capăt; el ipostaziază convingător, în același timp, drama victimei sistemului politic.

Florin Zamfirescu conferă eroului simplitate, franchețe, autenticitate, ingenuitate, prospețime, varietate; dar și o umbră de imaturitate, de naivitate, de mărginire, de inocent hăbăuc, cu o indefinită carență biologică și psihologică de masculinitate; dar și o înclinație spre idealizarea vieții și o spaimă de uscăciune. În scena finală – în care dă expresie culminantă uluielii, surprizei, suferinței „omului sfârșit" – Florin Zamfirescu este extraordinar. Creații pregnante, puternic individualizate, propun și ceilalți interpreți: Jeanine Stavarache schimbă impresionant, dacă nu greșesc, cinci roluri (costume, măști, identități, atitudini), *Tovarășa Chin* fiind rând pe rând: însoțitoare discretă, oficiantă teatrală, servitoare, agentul Securității, emisarul celor ce au făcut Revoluția culturală. Performanța Jeaninei Stavarache este de ordin pantomimic, stilistic (expresionist), ceea ce nu înseamnă că în plasticitatea compozițiilor nu intră și efecte bine studiate ale sonorităților vocale.

Constantin Cojocaru (*Judecătorul*) propune inspirat și cu umor o compoziție originală a funcționarului mărginit, caraghios, plin de hachițe, totodată concupiscent și de un fariseism „eficient" pentru cariera sa.

Fără a avea un rol foarte generos, ci mai mult ilustrativ, Irina Mazanitis se reține ca o apariție-șoc prin energia și nervul (și „răceala") sau tristețea cu care dă replicile.

Se reține și prezența de extremă plasticitate a Elvirei Deatcu (*Fata tânără*), sau a lui Dan Bădărău, interpretul dăruit al personajului *Marc*.

Oana BORȘ

Parfumuri regăsite

Despre ultimele două spectacole ce au luat naștere pe scena Teatrului Odeon, *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin și *M... Butterfly* de D.H. Hwang, se poate spune că se încadrează în aceeași direcție de politică repertorială. Căci amândouă sunt prezentate în premieră națională, amândouă fac parte din dramaturgia contemporană clipei noastre, fie ea de pe continente diferite. Mai mult chiar, o dramaturgie dominată de cotidian, o dramaturgie ce-și trage seva din faptul real, din exemplul concret. În *M... Butterfly*, piesă ce a suscitat interesul regizoarei Ada Maria Lupu probabil nu numai pentru că a fost un succes pe Broadway, fundamentul pe care se construiește întregul text îl constituie povestea de iubire dintre un diplomat francez și o actriță chineză, cântăreață de operă tradițională, după ani de zile dovedită a fi, de fapt, bărbat-spion. Un fapt divers, aparent de neînțeles, dar care se explică totuși, căci în țesătura scriiturii se insinuează tema mirajului, fascinației Orientului pentru Occidentul și occidentalul întotdeauna dornic de a-l descifra și subjuga, semnificat prin imaginea scenică: casă chinezească cu oglinzi, înconjurată de pereți și gratii cenușii. Însă e greu de pătruns în esența unei lumi diferite, o lume în care masculinul absoarbe femininul, în care realitatea este ceea ce se vrea văzut și nu ceea ce se vede. Ea se poate distruge doar prin ea însăși, aici, Revoluția culturală. Atras de acest mister, *Gallimard*, diplomatul francez (Florin Zamfirescu), intră în joc. Caută parfumul poveștii micuței *Cio-cio-san*, dar și-o transformă treptat și inconștient în alter-ego. Timpul desfășurării scenice, timp al amintirilor lui *Gallimard*, invadează spațiul, un timp interior ce caută să rezoneze cu mișcările universului oriental. Atmosfera acestuia vrea să o facă vizibilă regizoarea, atmosferă creată prin ritmicitate și cadență, prin mișcarea în consonanță, la care contribuie și coregrafia aparte a lui Răzvan Mazilu. Reușita nu trece însă mult de intenție, căci, pe scenă, timpul se dizolvă, se lățește, iar spectacolul devine monoton. Nici inserțiile din alte durate ale vieții lui *Gallimard*, cu menirea de a salva ușoara tendință narativă a textului, nu dinamizează, ba, uneori, chiar agresează prin stridența căutată – aparițiile *Tovarășei Chin* (Jeanine Stavarache). Iar prezențele din existența diplomatului, ce fac parte din celălalt univers, occidental – soția sa *Helga* (Irina Mazanitis, o imagine vie, cu forță, a femeii din vest), prietenul-martor al obsesiilor tinereții (Dan Bădărău), o superficială aventură (Elvira Deatcu), și superiorul ierarhic ce poate să schimbe viața oricui după bunul plac (Constantin Cojocaru) – vin spre a marca diferențele dintre cele două lumi și a face de înțeles alegerea pe care *Gallimard* a făcut-o prin *Song Liling* (Marius Stănescu). O alegere către simplitate. Din păcate însă, tocmai această căutare prea intensă a simplității în discursul scenic duce, ca notă generală, la simplism și la o anume lipsă de adâncime pe care nici interpretările actoricești nu au deplina putere de a o salva...

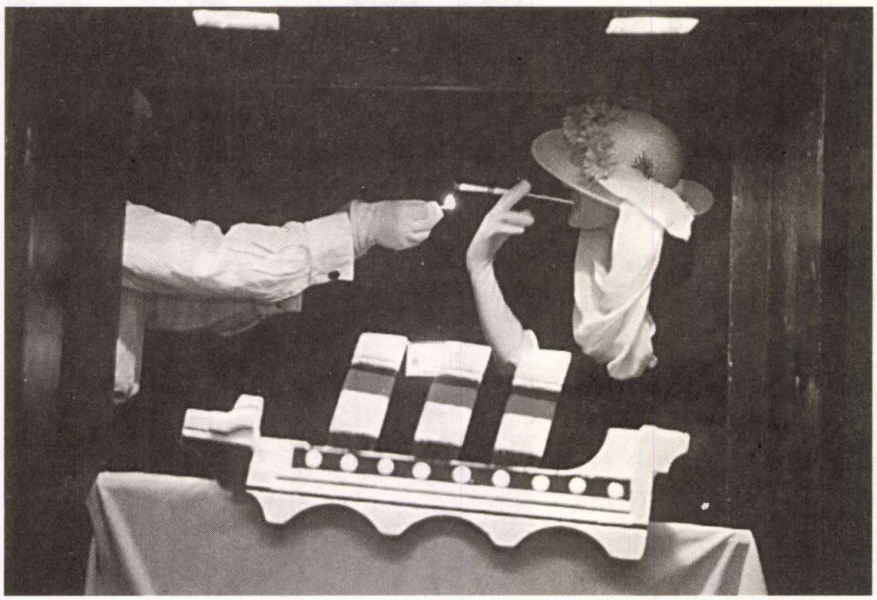
FLORIN ZAMFIRESCU, JEANINE STAVARACHE, MARIUS STĂNESCU

Oana Cristea GRIGORESCU

Adio, secol XX

În cancelariile istoriei, secolele devin banale unități de măsură ale eternității. Imaginare dosare numerotate, selecții minuțioase din evenimente reprezentative reține esența civilizatoare a celor douăzeci scurse, iată, de la momentul originar al creștinismului. Ultimul dosar este cerut cu insistență. O oră doar în care arhivarul va depune mărturia scrisă a contribuției ultimei sute de ani la cultura și civilizația umanității. Nimic mai normal decât un bilanț. Nimic mai greu decât o selecție.

Horațiu Mihaiu privește cu luciditate în oglinda secolului XX, cu tandrețe și ironie, când extrage precum prestidigitatorul iepurașul alb din jobenul negru. Hocus-pocus, secolul XX pe scurt, miniaturizat dar nu minimalizat, întru totul iluzie, așa cum se dovedesc a fi toate cele trecute prin istorie. Pagini răzlețe, strânse cu osârdie de arhivarul presat de telefon, momente recuperate din memoria perisabilă a secolului, ilustrate cu resurse scenice minime. Câteva mănuși colorate – albe, roșii, negre, galbene – cărămizi din fostul Zid al Berlinului, scări, hărți împărțite de mâna artizanilor istoriei, falși eroi în haine de paradă, butaforie miniaturală animată cu îndemânare și simplitate. La ora povestirii, distanțarea în timp îngăduie ironia și zâmbetul. Toate micile incidente, culese din istoria acestui secol, sunt construite după principiul gagului cinematografic. Morala e implicită și vine odată cu zâmbetul involuntar pe care-l provoacă. De altfel, întreg secolul este traversat, ca de un curent subteran, de imagini devenite reper cultural, recognoscibile în clișeele lansate de suta de ani de cinema. Cu toată consacrarea lor, imaginile-clișeu nu-și pierd la Horațiu Mihaiu prospețimea și ingenuitatea originară. O pereche de bocanci scâlciați, însoțită de bastonul învârtit cu timiditate, trezesc invariabil imaginea eternului vagabond inocent – Charlot, marca perioadei de sinceritate maximă a filmului. În spectacol, tocmai directețea imaginilor e cea care pledează, în cvasiabsența cuvântului, pentru autenticitatea trăirilor păstrate pe celuloid. Jocul propunerii și recunoașterii secvenței, ține captiv publicul în lumea animată a spectacolului, îl face părtaș la derularea poveștii. Orice impact ulterior ar fi avut invențiile secolului de după cinema, rămânem legați prin imagine, ca printr-un cordon ombilical, de esența acestui secol: origine și reper peren de cultură și civilizație. Imaginea a creat idoli (Marilyn Monroe), a învârtit lumea pe degete (Ialta), a diluat distanțe (primul pas pe Lună), ne-a făcut părtașii clipei. Derizoriul iluziilor noastre despre măreția istoriei stă în destinația tuturor acestor acte eroice: coșul de gunoi în care se strâng consumabilele istoriei. Nu glorie eternă, nici recunoștința urmașilor. O succesiune zorită de acte, de cele mai multe ori fără acoperire morală, iată filele răzlețite ale dosarului secolului XX. Nu-i așa că teoria relativității se verifică din nou la final? Ora destinată bilanțului s-a sfârșit, acum actorii își pot scoate masca. Și-au făcut datoria peste măsură. Publicul poate pleca acasă. Am zâmbit, ne-am liniștit conștiințele în fața responsabilității colective asupra anilor consumați inutil. În urmă rămâne timpul trecut prin ceasurile lui Dali și zâmbetul lui Charlot. Curată relativitate!



Teatrul Underground din Târgu Mureș – *Adio, secol XX*. Scenariul și regia: Horațiu Mihaiu. Cu: Andi Brânduș, Alexandrina Moldovan, Iuliu Popa-Andrieș, Mariana Iordache, Cornel Iordache. Data premierei: ianuarie 2000.

Octavian SAIU

Derizoriu și tragic

Teatrul Act și Fundația Societa-Club UNESCO – *O zi de vară* de Slawomir Mrożek. Un spectacol de Alice Barb. Coregrafia: Eduard Gabia. Cu: Ada Navrot, Liviu Lucaci, Dani Popescu, Eduard Gabia.

Când mulți, probabil, ne întrebăm despre actualitatea literaturii absurdului, despre măsura în care ne mai poate ea răscoli astăzi conștiința, există regizori care încearcă, direct sau implicit, să dea răspunsuri.

Într-o sală dintre cele mai potrivite, regizoarea Alice Barb a găsit pentru un text care abstractizează realul (refuzându-se logicii sau verosimilității) o educație spectaculară simplă și austeră.

Repudiind tezismul receptării lui Mrożek, lectura ei a avut în vedere deslușirea teatralității firești, autentice a situațiilor. Personajele nu sunt victime ale universului contemporan alienant, ci figuri supuse unui regim estetic paradoxal. Scenografia zugrăvește tipologii teatrale recognoscibile, imagini care trăiesc numai în lumina reflectoarelor, fără a avea nimic din stilistica absurdului sau a cotidianului; sunt citate care prind viață prin actori. Dezvăluită, realitatea interioară a celor doi posibili sinucigași din text (pe care o intuim dintru început) este opusă aspectului lor.

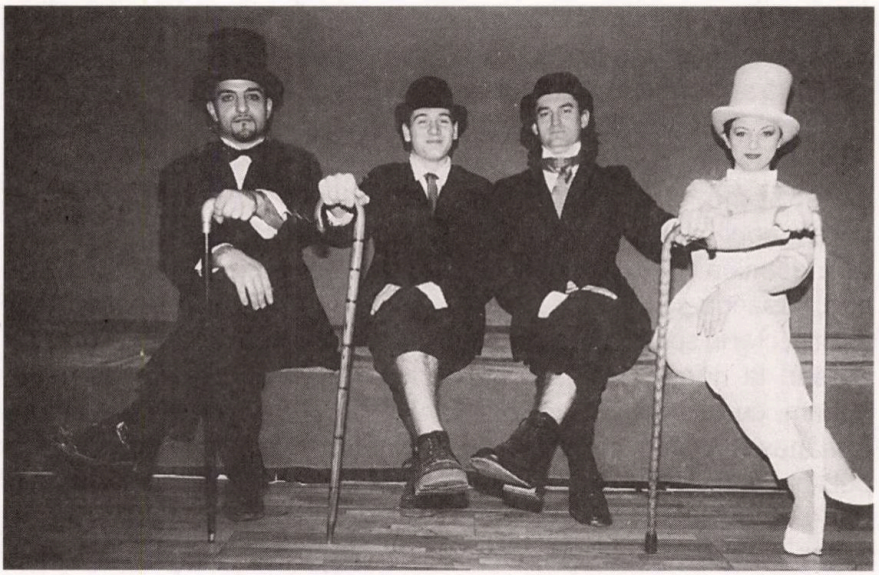
Desprinși din același tablou, atât de potriviți în tango (amintind expres de tema lui Mrożek), *Dama*–Ada Navrot și *Izbut*–Dani Popescu sunt jumătăți ale aceluiași principiu. Inadecvat prin trăiri și structură registrului lor ontologic, antieroul (realizat cu umor viu și subtilitate de Liviu Lucaci) iese pentru totdeauna. Moartea ca ieșire din scenă aici își amplifică virtutea simbolică: este abandonat spațiul superficialității, al formelor fără conținut.

Starea de fapt, care definește falsa metafizică a cuplului, este dezavuată prin creația lui Eduard Gabia. Neacoperit de costume patetice teatrale, rupt de orice convenție și prin asta de orice convenționalism, corpul său trasează o metaforă a sufletului uman între viață și moarte pe care cuvintele nu o pot reda. O filosofie simplă transcende figurativul și metamorfozează eșecul. Destinul este asumat. Insolită în context, apariția dansatorului face joncțiunea limbajelor și opune astfel mișcarea sintagmei teatrale. Este un joc în care regizoarea se sustrage mijloacelor consacrate ale operei printr-un demers speculativ polemic.

Cele două chei ale piesei, deriziunea și tragicul, se decantează în tristețea capitulării nobile și grotescul victoriei pentru care prețul e prăbușirea altuia.

Decorul aproape inexistent dă senzația de pustiu, întărită la sfârșit, când întunericul devine și el o figură de stil. Articulată pe relevanța construcției dialectice care concretizează incompatibilitatea categoriilor piesei, viziunea mizează lucid pe efectul ilariant spumos al replicilor și gesturilor, dar și pe această stare de gol, de pustiu care ne stăpânește când părăsim teatrul.

Deși pentru memoria spectatorului adevărata referință e totuși finalul, montarea omogenă și coerentă rămâne și un prilej de întâlnire cu talente deja cunoscute ale noii generații. Toți trei interpreții reușesc, maturi și expresivi, caracterizări convingătoare. Ei sunt pilonii acestui temerar spectacol, răspuns și întrebare deschisă, comedie bufă și meditație asupra sa și a condiției umane.



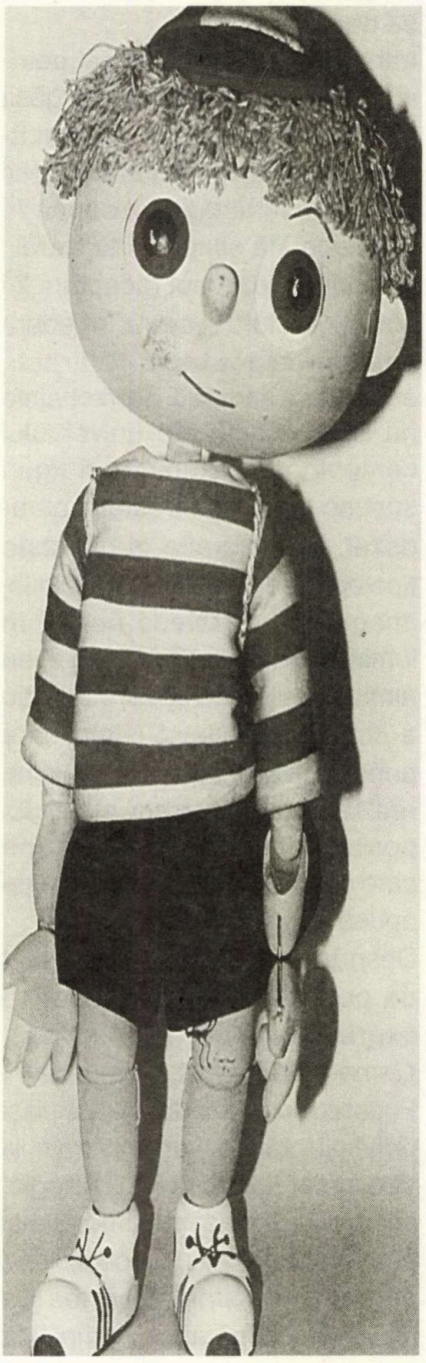
Oana BORŞ

Capodopera ca program

Arta de animaţie, complexă şi aparte, are nevoie pentru a exista, de simbioza actor–materie. Din întrepătrunderea sufletului cu forma (fie ea marionetă sau simplu volum nedefinit) prind contur personaje, se exprimă sentimente, se naşte o lume. Pentru privitorul adult rămâne însă o convenţie, fascinantă prin structura ei. Pentru micul spectator, fidelul teatrului de păpuşi, percepţia este alta. El întâlneşte pe scenă o realitate spre care vine, încearcă să o descopere, participă la ea, poate mai mult decât participă la realitatea ce i se întâmplă dincolo de porţile teatrului. Ea, ca şi cealaltă sau celelalte, îl va marca şi-l va însoţi mai târziu. Teatrul de animaţie este, astfel, nu numai o etapă de familiarizare cu spectacolul, ci o modalitate de formare şi descoperire a valorii.

Răsfoind istoria Teatrului „Ţăndărică", spaţiu de imagini de care se leagă amintirile multora dintre noi, se poate observa că selecţia repertoriului a fost făcută sub acest semn. Din dramaturgia pentru copii şi-a găsit transfigurare scenică tot ce are ea mai bun, trasându-se un arc nu numai în timp, ci şi în spaţiu, de la poemul persan la nordicii Andersen şi Grimm, cu popas şi în universul românesc. Mai mult decât atât, publicul mic, dar şi mare, a luat contact cu adaptări ale unor scrieri celebre, în spectacole ce au rămas în memoria unor generaţii şi care îşi trimit ecourile până azi. Aşa s-a întâmplat, de pildă, cu *Micul prinţ* de Antoine de Saint-Exupery (regia: Radu Penciulescu), cu *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* de Federico García Lorca (regia: Margareta Niculescu), cu *Don Quijotte* de Miguel de Cervantes (regia: Ştefan Lenkisch). Ultimii ani au adus o şi mai mare mobilitate în alegerea repertoriului, o mai mare desprindere de textul pentru copii. Astfel, pe scena de la „Ţăndărică" au apărut: *Play-Faust* de Goethe (regia: Cristian Pepino), *Vicleniile lui Scapino* de Molière (regia: Felix Alexa) sau adaptări după piese shakespeariene ca *Visul unei nopţi de vară* (regia: Cristian Pepino) şi *Furtuna* (regia: Bogdan Drăgulescu) – ultima premieră a stagiunii.

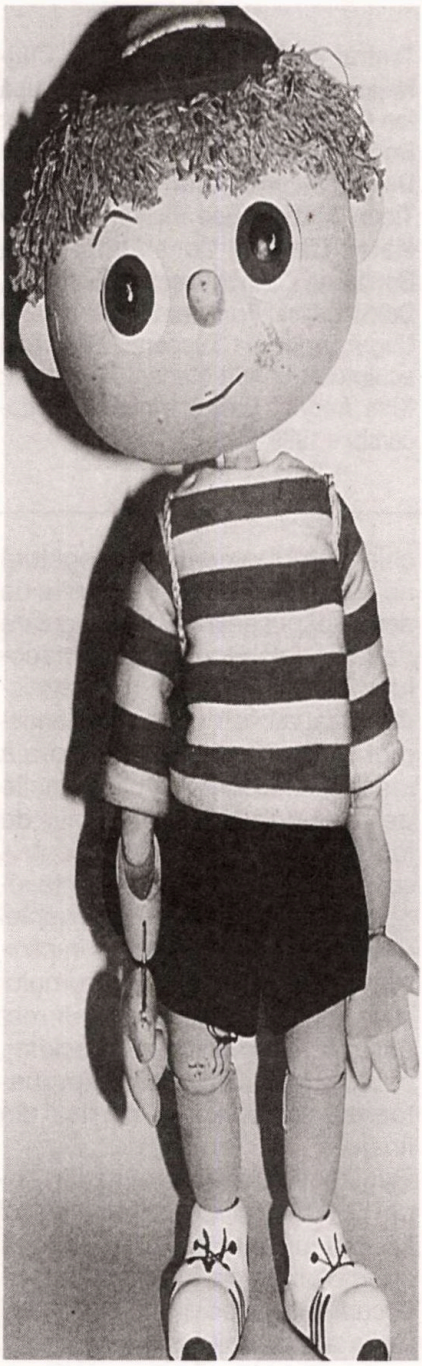
Dacă semnul muzical este o prezenţă constantă în spectacolul de animaţie, întregind unitatea, iată că pe această scenă fiinţează montări în care arhitectura sonoră ia chiar locul cuvântului, iar muzica devine personaj principal. Un proiect lansat în ideea întâlnirii celor mici cu opera, într-o formă mult mai atrăgătoare şi mai apropiată de percepţia vârstei lor. În repertoriu: *Bastien şi Bastienne* de W.A. Mozart (regia: Ion Caramitru) şi *Bărbierul din Sevilla* de Gioacchino Rossini (regia: Felix Alexa) ce pune în lumină nouă o înregistrare radio cu voci celebre: Magda Ianculescu, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Nicolae Secăreanu, Nicolae Gurău. Antecedente ale acestui program au mai existat, căci aici au luat viaţă: *Petruşka* şi *Pasărea de foc* de Igor Stravinsky (regia, Irina Niculescu), *Spărgătorul de nuci* de P.I. Ceaikovski, precum şi *Cenuşăreasa* de Charles Perrault cu fragmente din opera lui Gioacchino Rossini (regia: Silviu Purcărete). Este vorba, aşadar, despre un program cu daruri neasemuite, program care ar trebui continuat spre beneficiul generaţiilor viitoare.



Cristina MODREANU

O FURTUNĂ... savantă

Măreția și forța lui *Prospero*, „urieșenia" lui, tradusă în superioritate netă față de celelalte personaje ale piesei *Furtuna*. O superioritate în primul rând spirituală, căreia el însuși îi pune capăt în final, când răul pe care i l-au făcut semenii săi este reparat, se află în centrul atenției regizorului Bogdan Drăgulescu, autor al unei recente montări cu această piesă la Teatrul „Țăndărică". Accentul e bine găsit pentru un spectacol destinat copiilor, unde lucrurile trebuie închipuite clar, în contrast (alb–negru, bun–rău, mic–mare), însă nu e susținut decât de scena din final în care *Prospero* (interpretat în spectacol de un actor „în carne și oase"), renunțând la cartea magică devine și el o păpușă, ca toate celelalte personaje. În fine, nu chiar toate, pentru că *Ariel* este când păpușă, când actor, în virtutea aceleiași „reguli", conform căreia cei ce stăpânesc vraja capătă automat o altă „statură". Din păcate această idee, și alte câteva dau măsura spectacolului care ar fi putut să fie, dar care nu trăiește pe scena de la „Țăndărică" din cauza lipsei dezinvolturii gândului regizoral, și tușei de umor tandru cu care universul păpușăresc își ține aproape, de obicei, micii spectatori. Spectacolul este umbrit de o gravitate nelalocul ei, are un ritm anevoios și pentru un spectator matur și o scenografie greoaie, închipuită de Daniela Drăgulescu fără prea multă imaginație, dar cu surplus de sclipici, care – se știe – nu poate crea prin el însuși magia. Se decupează din peisajul înnegurat actrița Marcela Sava, un *Ariel* plin de o energie debordantă, care cântă, dansează, plutește neobosit prin scenă și mânuiește păpușile ce închipuie alte personaje. De altfel, lipsa de fluență a întregului este dată și de această dedublare, în fond atât de mincinoasă (iar copiii, mai ales ei, nu prea suportă să fie mințiți) a personajelor. Încurcătura are ceva sens când e vorba de *Ariel*, spiriduș cu puteri magice, și de *Prospero* – care este chiar prin alcătuirea lui un „mânuitor", regizorul din umbră al întâmplărilor, dar devine un simplu artificiu (dictat din motive de economie de actori?) când intră în cauză *Caliban*. În plus, soluția este o sursă de frustrare pentru actori, care nu se pot concentra nici pe o interpretare dramatică (Gabriel Apostol face eforturi și se apropie mult de performanța unui actor „antrenat" pentru scenă) și nici nu-și pot demonstra arta de mânuitori de păpuși și cu care au devenit cunoscuți în lumea întreagă.



Bogdan Drăgulescu aduce cu el din film (unde s-a lansat ca regizor) atracția pentru spectaculos, materializată pe scenă în lumini speciale ce dau un aer fantastic spectacolului, dar paradoxal, nu și concizia și tensiunea intrinsecă fiecărui cadru din pelicula filmată. *Furtuna*, spune tânărul regizor este, „un basm savant cu zâne și căpcăuni, cu regi trădători și prințese îndrăgostite, cu zeițe și măscărici", însă din definiție este susținut în spectacol doar adjectivul, căci construcția de pe scenă este o savantă lucrare fără viață adevărată.

Teatrul „Țăndărică" – *Furtuna* de William Shakespeare. Adaptarea și regia: Bogdan Drăgulescu. Scenografia: Daniela Drăgulescu. Muzica: Liviu Prossi. Mișcare scenică: Constantin Anghel. Distribuția: Gabriel Apostol, Mihai Dumitrescu, Marcela Sava, Angela Filipescu, Grațiela Ștefan. Data premierei: 27 ianuarie 2000.

Roxana CROITORU

Stan – Satan Păţitu'

Un spectacol semnat Bogdan Ulmu înseamnă de multe ori o provocare. Te îndrepţi neliniştit şi plin de curiozitate să vezi ce năzdrăvănii a mai pus la cale.
Aflat la a doua colaborare cu Teatrul de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca, regizorul ne propune o dramatizare după povestirea lui Ion Creangă *Stan Păţitu'*. Spiritul ludic al autorului-regizor se dezlănţuie cu vervă într-o poveste care, fără să-l trădeze pe Creangă, îmbină cu subtil echilibru expresii arhaice cu neologisme de ultimă oră. Zeflemistul Bogdan Ulmu inversează rolurile din poveste, *Chirică* fiind „Păţitu'", de fapt, „Satan Păţitu'", deoarece păţania lui Stan se petrece în ordinea firească a vieţii, el doar se însoară, pe când Chirică e trimis să-şi ispăşească greşeala pe pământ, pământ care se dovedeşte a fi mai iad decât iadul. Spectacolul e astfel construit încât cei mici sunt câştigaţi de story, iar cei mari de replici şi aluzii. Decorul modular, din paravane şi lăzi, reprezentând iniţial curtea gospodarului Stan, se transformă pe parcursul spectacolului, cu ajutorul actorilor şi al tehnicienilor, în spaţiul de joc al fiecărui moment, iad, casa babei etc. Trupa de actori e solicitată la maximum. Au ocazia să-şi demonstreze disponibilităţile: să fie dansatori, cântăreţi, mânuitori de păpuşi, într-un cuvânt actori totali, întruchipând eroii isteţi, naivi sau hâtri ai lui Creangă.
A excelat în rolul năzdrăvanului *Chirică*, imprimând ritmul întregului spectacol, actriţa Camelia Constantin, secondată cu har de Liviu Matei în *Stan Păţitu'*, Călin Mureşan – *Scaraoţchi*, Lucian Mera – *Povestitorul* (un personaj pitoresc, rezolvat cu fantezie şi dând culoare spectacolului, povestitorul reprezentat ca sperietoare de ciori). Ceilalţi actori – Doina Dejica, Frunzina Anghel, Adina Ungur – au interpretat cu însufleţire trei, patru roluri, fiind şi mânuitorii din umbră ai păpuşilor şi al decorului.

Teatrul de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca – *Stan Păţitu'*, dramatizare după Ion Creangă de Bogdan Ulmu. Regia: Bogdan Ulmu. Asistent regie: Doina Dejica. Scenografia: Epaminonda Tiotiu. Muzica: Geo Şfaiţer. Cu: Liviu Matei, Camelia Constantin, Dana Bonţidean, Călin Mureşan, Lucian Mera, Doina Dejica, Frunzina Anghel, Adina Ungur, Angelica Lupeanu. Pictura şi sculptura: Sandu Marian. Tâmplărie: Kiss Andrei. Data premierei: 15 decembrie 1999.

Oana Cristea GRIGORESCU

Legea basmului

Când ninge cu atâta conştiinciozitate, te simţi dator să răspunzi la reflexul cultural al povestitorului istorisind la gura sobei neapărat poveşti de iarnă. Inventarul sentimental al fiecărui regizor care s-a aplecat cu interes asupra teatrului de păpuşi conţine una sau două poveşti–proiecte, seminţe de spectacol puse la germinat *sine die*. Pentru Mona Chirilă timpul acela magic s-a împlinit cu *Crăiasa Zăpezii*: o dramatizare atent lucrată, cu real simţ scenic, dozată cu rigoare pentru scena „mică", şlefuită îndelung, după reguli dramatice nesmintit urmate. În toate, dramatizarea pe care o semnează acum după povestea lui Andersen *Crăiasa Zăpezii*, este un cristal de gheaţă fin şlefuit, cu multiple faţete şi sensuri. Aşadar, sertarul cu personaje hibernale s-a deschis. Actorii păpuşari ai secţiei maghiare ai Teatrului de Animaţie din Târgu Mureş au combinat literele, odată cu Gretchen şi Karl, în căutarea cuvântului animator al spectacolului. Au obţinut o poveste fermecătoare şi stranie, în care anecdota precede sensul iniţiatic al drumului spre Laponia, într-un spectacol ce poartă marca inconfundabilă a stilului regizoral Mona Chirilă.
Scenografia şi păpuşile Carmencitei Brojboiu, cu care Mona Chirilă face echipă de aproape un deceniu, contribuie hotărâtor la omogenitatea stilistică a spectacolului. Experienţa comună în atelierele şi pe scena teatrului de păpuşi lasă loc soluţiilor regizorale directe, de unde şi unitatea producţiei, chiar dacă momentele de legătură nu sunt încă perfect stăpânite de actorii-păpuşari ai secţiei maghiare de la „Ariel". Rodarea spectacolului va atinge, sperăm, dinamismul şi *legato*-ul necesar. Dinamismul şi inventivitatea regizorală cresc în momentele cu mai multe personaje, când şi planurile de joc se multiplică părăsind centrul scenei. Subtilă şi ironică, licenţa regizorală, aceea a trinităţii (ochiul divin), veghează din înalturi împlinirea destinului iniţiatic al drumului spre Laponia. Traseul e confirmat prin discrete modificări de ecleraj, culminând cu legănarea aprobatoare a „personajului-martor" din final.
Regizor fiind e liniştitor să descoperi la teatrul de păpuşi, când totul în jur pare să infirme legea basmului (binele învinge răul), că la capătul proiectelor dragi culegi rodia spectacolului.

Irina IONESCU

O aventură pe cont propriu

Cu cât se apropie mai mult momentul absolvirii, cu atât există la Facultatea de Teatru a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București mai mulți studenți care trăiesc un puternic sentiment de angoasă.

Nu șomajul îi sperie neapărat, ci, mai degrabă, faptul că vor lucra în colective formate din generații diferite, cu „hachițe" diferite, că vor ajunge să meargă la serviciu doar ca să semneze condica, că se vor blaza, că anii studenției cu entuziasmul lor caracteristic nu se vor mai întoarce niciodată. Instinctul de conservare le spune că trebuie să se descurce singuri: „să facem ceva, o trupă, o fundație, să ne organizăm cumva, să găsim un teatru într-un colț de țară părăsit și neumblat, să jucăm acolo orice, numai să jucăm, să ne ajutăm unii pe alții, să fim, să lucrăm și să ne lansăm împreună". Planuri, speranțe, dar, de cele mai multe ori, visuri neîmplinite. Foarte puțini au fost aceia care, alături de un regizor, coleg de generație, au reușit să debuteze și să joace ca profesioniști pe aceeași scenă. Și, nu doar comoditatea și orgoliile, nebănuite inițial, problemele personale, contractele posibile și temporare cu firme de publicitate i-au ținut pe loc. Nu au fost bani, nu s-au găsit niciodată bani, nimeni nu a fost dispus să finanțeze o astfel de inițiativă, să cheltuiască pentru un „capriciu".

Actualii studenți ai anului III care au reușit să se organizeze singuri par, sunt, de fapt, într-adevăr norocoși. Au descoperit parteneri cu (re)nume – Teatrul Național București și Fundația pentru Teatrul Național Timișoara – care să apară alături de ei pe afiș, un producător – S.C. Confind S.R.L. Câmpina – care să-i susțină financiar, un oraș – Câmpina – fără un teatru stabil care să-i găzduiască sau, cel puțin, care să nu-i dea afară, o clădire – Casa Tineretului – aproape nefolosită, o scenă unde să-și lucreze în voie spectacolul.

Rebeli, ușor teribiliști și misogini, cei doi regizori implicați în această „aventură" – Radu Apostol și Alexandru Berceanu – au ales să prezinte, pentru început, un scenariu propriu inspirat după piesa *Escuadra* de Alfonso Sastre și l-au numit *Comando către moarte*. Și scenariul lor este în consecință destul de agresiv, plin de violențe nejustificate și necruțător cu condiția fizică a actorilor. Corzi, scări marinărești, plase folosite aproape tot timpul, exercițiu fizic după exercițiu fizic, un joc pus la cale (în urma vizionării multor filme de război) sub forma unei reprezentații despre un spațiu concentrațional guvernat de teroare și promiscuitate. Foarte multă atenție acordată efectelor scenografice, impresiei tehnice, în dauna celei artistice.

În mod sigur, însă, o experiență care, datorită contactului direct cu publicul (public neformat pentru teatru), va duce la maturizarea mult mai rapidă a realizatorilor săi, ce vor renunța treptat să se mai revolte împotriva „tradiționalului", a construcțiilor simple, altfel riscând să rămână fără public, chiar înainte de a-l fi câștigat.

Verificarea nu poate veni decât cu cel de-al doilea spectacol, proiect din cadrul programului. Șansele de reușită ale inițiativei depinzând și ele, în totalitate, de ceea ce se va întâmpla, în continuare, în noul spațiu teatral, atât la nivelul creației, cât și la nivelul receptării.

Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", Teatrul Național din București, Fundația pentru Teatrul Național Timișoara – *Comando către moarte* inspirat după piesa *Escuadra* de Alfonso Sastre. Spectacol realizat de studenții anului III – Regie și Actorie din cadrul U.A.T.C. „I.L. Caragiale" – București. Scenariul și regia: Radu Apostol și Alexandru Berceanu. Scenografia: Ana Ioneci. Distribuția: Cristian Simion, Bogdan Dumitrescu, Ioan Ionescu, Radu Romaniuc, Paula Niculiță, Cătălin Stanciu. Data premierei: 18 decembrie 1999.

DIN LUMEA LARGĂ A TEATRULUI

TEATRUL GARIBALDI

Cristina MODREANU

La Teatrul Maillon din Strasbourg un HAMLET sicilian

Palermo. Cartierul Kalsa. Mafia, raiul hoților de buzunare, femei tânguindu-se cu patimă pentru fiecare fir de zarzavat, o mamă strigându-și ascuțit copiii la masă, un zgomot de elicopter survolând orașul (poliția), focuri de armă... În mijlocul zarvei tipic siciliene, ultimul lucru pe care ți-l poți închipui este un teatru. Mă refer, desigur, la instituția sobră, *à l'italienne*, care impune respect, și nu la teatralitatea care locuiește fiecare gest al oamenilor din acest oraș. Și totuși, el există. Se cheamă Teatro Garibaldi, a fost construit în secolul XIX și abandonat cu peste treizeci de ani în urmă. În 1995 clădirea a fost descoperită de Carlo Cecchi (actor italian, fost membru al trupei Living Theatre) și colegul său, Matteo Bavera. Inspirat de aerul încărcat de semnificații, de substanță istorică și umană pe care îl „respirau" pereții acestei clădiri părăsite, Cecchi s-a hotărât să-l folosească. „Printre ruinele unui cartier care mărturisește despre trecerea anilor și despre oameni ale căror măști au fost corupția, violența și moartea, ce altceva s-ar potrivi mai bine decât să jucăm Shakespeare?" Așa s-a născut singurul proiect (cel puțin până acum) al Teatrului Garibaldi – o trilogie Shakespeare distinsă în 1998 cu Premiul UBU pentru „meritul de a fi transformat un lucru distrus și îmbătrânit în ceva vital".

Am avut șansa să văd două spectacole din această trilogie la Strasbourg, în cadrul Paralelei festivaliere organizată de Teatrul Maillon (un teatru de cartier destinat marginalizaților acestui bogat oraș). Condus de o tânără și dinamică directoare, Nadia Derrar, Teatrul Maillon dezvoltă diverse programe împreună cu alte instituții de cultură din Strasbourg și Palermo. Așa au ajuns actorii italieni la Strasbourg în timpul Festivalului Uniunii Teatrelor Europene și au jucat trilogia de două ori, impresionând publicul din toată lumea mai mult decât unele spectacole din programul oficial al Festivalului.

Din cele trei spectacole – *Hamlet*, *Măsură pentru măsură*, *Visul unei nopți de vară* – le-am văzut doar pe primele două și mi s-a părut bizar faptul că amândouă îi creau spectatorului, la început, un sentiment de respingere, însoțit de clasica și absurda afirmație, formulată sau nu, „ăsta nu e Shakespeare!".

Adevărul este că nu e prea comod să te trezești brusc introdus într-o atmosferă dominată de acea agitație tipic italiană, prezentă pe scenă prin intrările și ieșirile desfășurate într-un ritm năucitor, prin felul de a rosti al actorilor care își turuie vorbele pe nerăsuflate – atât de repede, încât pe panoul de deasupra scenei traducerea în franceză nu avea timp să apară – fără să se oprească deloc asupra replicilor binecunoscute, și nici asupra celorlalte, iar pe deasupra, în tot acest timp, zgomote dintre cele mai insolite (respectiv cele menționate chiar în debutul articolului). Nu e deloc comod, spuneam, dar e cu atât mai incitant cu cât miza spectacolului – regizat, ca toate celelalte, de actorul Carlo Cecchi – este tocmai redescoperirea candorii, repunerea poveștii în drepturile ei, accentuând acele teme ce impresionează cu precădere publicul pentru care spectacolele au fost create. E la fel de credibil ca orice alt *Hamlet*, și parcă puțin mai emoționant acest prinț cu înfățișare de student sărac, firav și sensibil, cu un fular aruncat în jurul gâtului, purtând cu greu povara grozăviilor pe care le trăiește (excelent punctate toate dominantele personajului în nota în care este el gândit, de către actorul Valerio Binasco). Ce poate fi mai impresionant într-un oraș ca Palermo decât această poveste despre răzbunare jucată pătimaș și alert însă fără gravitatea sumbră în care s-au refugiat montări celebre? E un joc, pare să ne spună regizorul, actorii sunt toți pe scenă în timpul spectacolului, asistând tăcuți la ce se întâmplă, așezați pe două gradene instalate în aripile scenei. De acolo coboară, când le vine rândul, regele și regina și îmbracă pelerinele incomod de lungi, croite dintr-un material aspru, cu aparență voit teatrală. Dar e un joc serios, în ai cărui actanți ne putem recunoaște (mai ales ei, sicilienii) și din care putem învăța. Modul în care își face clare scopurile educative,

evitând totodată tonul didacticist apropie spectacolul lui Cecchi de nivelul performanței artistice.
Povestea devine și mai clară în montarea piesei *Măsură pentru măsură*, trimițând explicit la corupția celor puternici, vorbind despre iubire și trădare. Cu un ritm ceva mai așezat, cu mai multă grijă pentru creația actoricească, spectacolul impresionează prin liniile simple, dar nu lipsite de subtilitate și de un umor plin de tandrețe, pe care i l-a dat creatorul său. După ce în *Hamlet* interpreta o *Gertrude* de joasă extracție (gen damă de mahala, voit vulgară, luând faptele și sentimentele en-gros, fără prea mari menajamente pentru fiul său), actrița Iaia Forte transformă cu multă siguranță antipatia pe care și-o câștigase cu acest rol într-o simpatie pe deplin meritată odată cu interpretarea tinerei *Isabelle*. De această dată, regizorul și-a rezervat și rolul cel mai important, cel al *Ducelui*, ceea ce îi permite lui Cecchi abordarea *in extenso* a nuanțelor personajului său – cu un excelent efect postmodern, *Ducele* regizând și el din interior întâmplările, așa cum interpretul acestui rol a făcut-o din exterior – al cărui machiavelism îl prinde de minune. Crescut, din punct de vedere artistic, în spiritul biomecanicii lui Meyerhold, Cecchi găsește, paradoxal, o uriașă plăcere în interpretarea recompusă în manieră stanislavskiană (pe care singur mărturisește că a descoperit-o din cărți, cu mult după ce începuse să facă teatru). Este metoda care se potrivește cel mai bine scopurilor lui – care sunt legate de comunicarea cât mai directă cu publicul, de lăsarea de semne în sufletul oamenilor simpli, în intenția de a-i face să vibreze la misterul primordial al teatrului.
Ah, uitasem un lucru, cel mai important: Cecchi a lăsat Teatrul Garibaldi aproape așa cum l-a găsit, a curățat clădirea și joacă în ea fără să-i fi pus uși sau ferestre, în lumina naturală, pe care eu m-o închipui galbenă ca mierea, amestecându-se cu praful și mirosurile orașului. De aceea se aud pe fundal mama strigându-și copiii la masă, împușcăturile, elicopterul poliției... Teatrul Garibaldi – un teatru în teatru.

VEȘTI

KRYSTIAN LUPA – un regizor polonez aplaudat la Paris împreună cu Teatrul Stary

Teatrul Stary din Cracovia s-a instalat pentru a doua oară consecutiv la Odeon – Teatrul Europei din Paris. De data aceasta el repurtează un succes deosebit (elogiile venind deopotrivă de la public și de la critica teatrală), cu *Frații Karamazov*. Adaptarea după romanul lui Dostoievski este jucată în poloneză (replicile fiind subtitrate în franceză) de 27 de actori din Cracovia, iar montarea este semnată de Krystian Lupa. Un regizor care s-a impus Parisului încă din stagiunea trecută – cu o viziune de mare forță artistică a *Somnambulilor* (spectacol inspirat de romanul-fluviu al lui Herman Broch). *„Nu pierdeți ocazia pe care v-o dă polonezul care l-a recreat pe Dostoievski"* își titrează comentariul „L'Humanité" (făcând un joc de cuvinte Lupa–louper = a pierde ocazia). Un îndemn reluat și în „Le Figaro", ziar în care se afirmă: „încă de la început ești captivat, te afli sub imperiul farmecului". Și „Libération" consemnează o „viziune prodigioasă" asupra lui Dostoievski.
Criticul de la „L'Humanité" consideră că, odată cu Lupa, se „reproiectează secretul pierdut al exigenței violente a unui teatru de artă, conceput ca sinteză hotărâtă a unei vieți, care, din în ce în ce mai mult, pare a ne scăpa". Criticul de la „Le Figaro" a fost sensibil la „aparițiile somnambulice", la „parcelele de penumbră" în care evoluează drama. „Lupa lucrează ca un cineast. Ca un pictor. Ca un muzician." – afirmă cronicarul de la „Libération", care evocă o coborâre de pe cruce amintind de tablourile lui Zurbaran sau de Kaspar Friedrich și care a fost sensibil la mediul sonor al spectacolului – ciripit de păsări, clopote, Bach, Schubert, partituri (distorsionale) interpretate la violoncel. *„Ce n'est pas du théâtre. C'est le théâtre qui est la."* Cu alte cuvinte, spectacolul echivalează cu ceea ce este, cu ceea ce trebuie să fie Teatrul. (N.S.)

Iisus, erou al viitorului spectacol al lui ROBERT HOSSEIN

Ultima creație a lui Robert Hossein a fost superproducția *Cel care zice nu*, unde se evoca viața generalului De Gaulle în perioada 1940–1945. În orice caz un succes de public, din moment ce recent a sărbătorit 100 de reprezentații! Un afiș enigmatic, reprezentând un om cu contururi vagi, cu părul lung, văzut din spate, și purtând inscripția „Te afli printre noi?" – anunță acum viitorul spectacol al lui Hossein (cu titlu încă neprecizat), a cărui premieră va avea loc pe 7 aprilie, tot la Palais des Congres. (Agenția France Press care a transmis această informație, amintește că Hossein, care este și regizorul megaspectacoleleor *Mizerabilii* și *Notre-Dame de Paris*, a mai semnat o montare cu titlul *Iisus era numele său.* (N.S.)

LLOYD WEBBER și-a mărit imperiul cumpărând 10 teatre londoneze

În vârstă de 51 de ani, Andrew Lloyd Webber – autorul, regizorul și producătorul de comedii muzicale britanic – este cunoscut pentru contribuția sa la renașterea „musicalurilor" în cea mai pură tradiție britanică și pentru succesele sale mondiale cu spectacole precum *Jesus Christ Superstar*, *Evita* și *Cats*.
Recent, Andrew Lloyd Webber și-a mărit imperiul său de showbusiness cumpărând „un pachet" de 10 teatre londoneze – printre care: Adelphi, Palace, New London – cu suma de 87,5 milioane de lire (140 milioane dolari). Compania sa, Really Useful Group (RUG), care posedă deja trei teatre în Londra, a cumpărat societatea Stoll Moss Theatres Ltd, încheind afacerea cu Natwest Equity Partners (NWEP). (N.S.)

OPERETA bucureșteană în 2000

Teatrul de Operetă „Ion Dacian" și-a propus chiar de la începutul anului 2000 un program ambițios: se lucrează la trei spectacole concomitent. Prima producție se intitulează *Țara surâsului* de Lehar (un spectacol între operă și operetă), în regia lui George Zaharescu, scenografia aparținând Dianei Ioan de la Teatrul Național din București. Cel de-al doilea spectacol este un *musical* pentru copii – *Cocoșelul neascultător*, libretul fiind scris de Ion Lucian, iar muzica de Constantin Ungureanu. În această lucrare scenică, care va purta semnătura regizoarei Cristina Cotescu (de la Opera Națională Română), va fi implicat și publicul, realizându-se astfel pe baza dialogului cu copiii. Distribuția reunește foarte mulți interpreți ai teatrului, unii debutând ca soliști. Cea de-a treia montare – *Suzana* de Gilbert – va purta semnăturile Constanței Câmpeanu (regia), cunoscută ca solistă a Teatrului de Operetă, Vioricăi Petrovici (scenografia) și Andreei Constantinescu (coregrafia). Spectacolele vor avea premiera până în luna iunie.
În fază de proiect este *musicalul* după *Doamna ministru*, pe un libret de Aurel Storin, urmând să fie scrisă o muzică specială. Regia va aparține lui Horea Popescu. Pentru cea de-a doua parte a anului se prevede și *Hello Dolly* de Jerry Herman, în regia lui George Zaharescu. Deocamdată conducerea teatrului este în tratative pentru obținerea drepturilor de reprezentare. Un alt proiect se referă la *Floarea din Hawaii* de Paul Abraham. Conducerea Operetei susține că există o înțelegere cu regizoarea Sanda Manu pentru a pune în scenă *Fantasticii* (după *Romanțioșii*) de Tom Jones. De capitolul proiecte ține și *Mahagonii* după Brecht, muzica Kurt Weill, în regia lui Alexander Hausvater, motiv pentru care este posibil ca în aprilie să fie organizat un atelier de creație.
Cu prilejul împlinirii a 50 de ani de existență a Teatrului de Operetă, în luna noiembrie se va pregăti o operetă dansantă, deci tot anul 2000 va fi sub semnul jubiliar. (M.S.)

Bursa de Spectacole
Sibiu, România

Bursa de Spectacole de la Sibiu invită producătorii, toate instituțiile de spectacol de stat și private, teatre, filarmonici, opere, operete, trupe de rock, jaz, pop, balet, dans, etc., la singura piață profesionistă de spectacole din România.

Membră a Rețelei EurAAm–Bourse, Bursa de la Sibiu oferă cadrul specializat prin care orice produs artistic poate fi promovat pe pieţele externe.

Înscrieți-vă din timp pentru catalogul ce va publica toate informațiile despre dumneavoastră, informații ce vor intra în toate băncile de date din lume pentru vânzarea-cumpărarea produsului artistic.

Fișa de înscriere și alte informații vă stau la dispoziție la adresa:

Bursa de Spectacole de la Sibiu
Str. Mitropoliei nr. 30
Tel.: 069/210446; Fax: 069/211494
e-mail: sibfest@artlover.com

Accesul la stand, la toate Întâlnirile specializate, precum și la publicarea tuturor informațiilor fiecărei companii în catalog, contra sumei de 500.000 lei.

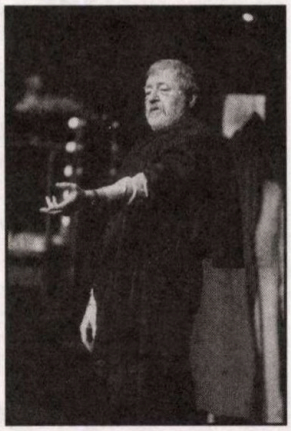
Data limită: 1 mai 2000.

Pentru cei ce se vor înscrie până la data de 1 aprilie 2000 organizatorii vor face o reducere de 30%.

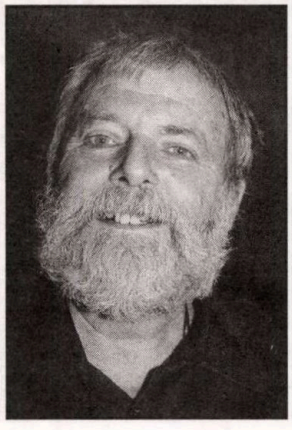
Coperta I: MARIN MORARU
Foto: Florin Biolan

Coperta II: VASILE COSMA

Coperta III: ȘTEFAN IORDACHE
Foto: Florin Biolan



Coperta IV: LUCIAN PINTILIE



SUMAR

3 Gala UNITER 2000

8 Critica teatrală eminesciană

16 Interviuri

31 Teatrul din memorie

36 Eveniment

40 Eugenio Barba

64 Spectacole

90 Din lumea largă a teatrului

92 Vești

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 3–4/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Board:

Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:

Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

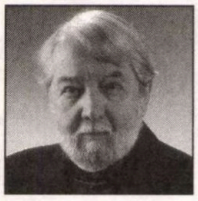
Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

GALA UNITER 2000

PREMIAȚII ȘI NOMINALIZAȚII

1 **CARMEN STĂNESCU**
Foto: Florin Biolan

2 **VICTOR PARHON**
Foto: Florin Biolan



3 **LOHINSKY LORÁND**

4 **MARIA MIU**
Foto: Florin Biolan

5 **ALEXANDRU DARIE**
Foto: Florin Biolan

6 **LIA MANȚOC**
Foto: Florin Biolan

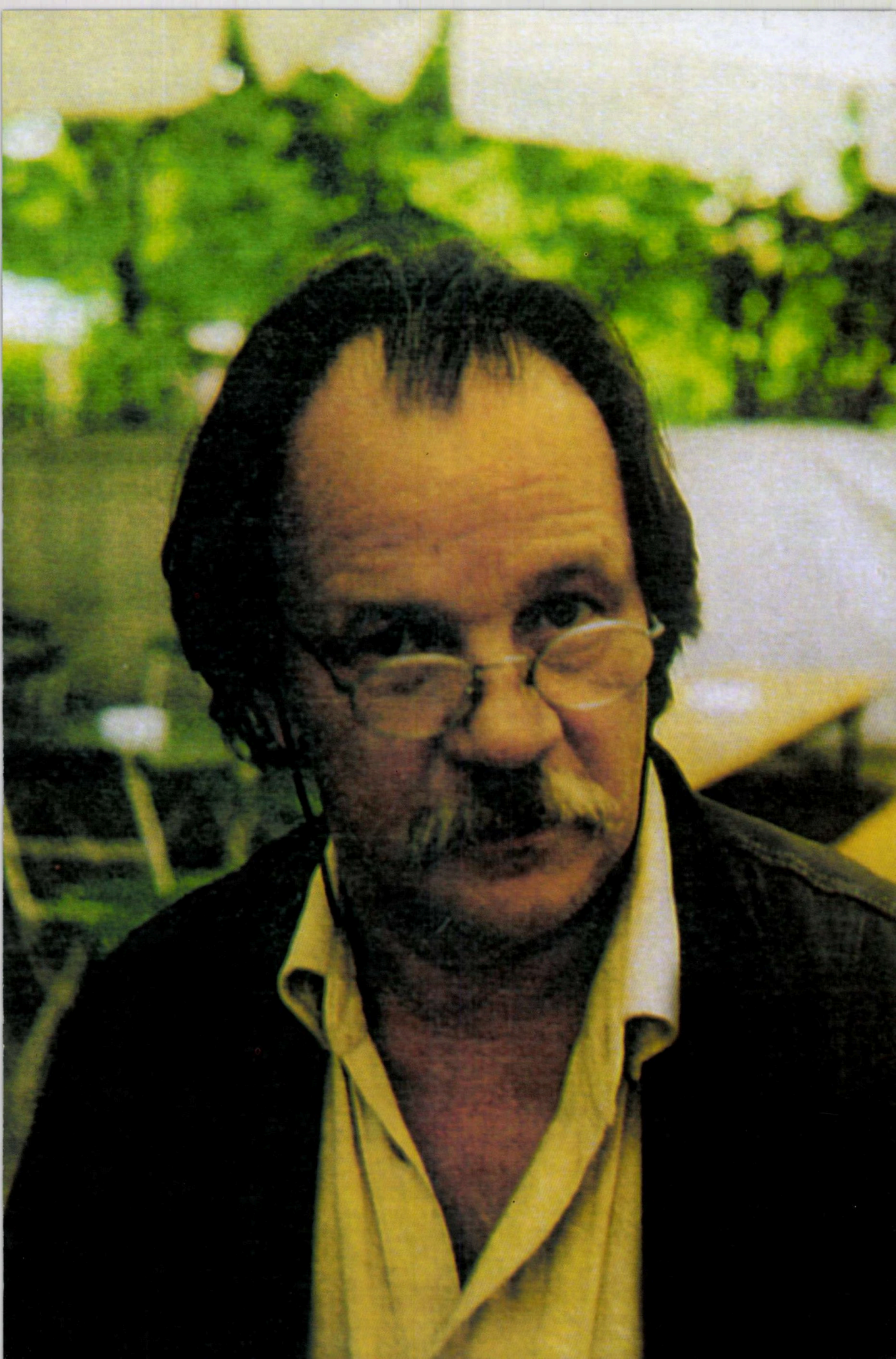
7 **HELMUT STÜRMER**

8 **VIRGINIA ITTA MARCU**
Foto: Mihai Moiceanu

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU-MUREȘ



I 3818

TEATRUL azi

numerele 5 și 6 / 2000

PREMIILE GALEI UNITER 2000

Premiul de Excelență – ***RADU PENCIULESCU***

Premiul pentru întreaga activitate:

Actori – ***CARMEN STĂNESCU*** și ***LOHINSKI LORAND***

Regizor – ***LUCIAN PINTILIE***

Scenograf – ***EMILIA JIVANOV***

Critic – ***VICTOR PARHON***

Premiul pentru debut – ***GABRIELA CRIȘU*** pentru rolul Sylveta din „Romanțioșii" de E. Rostand, Teatrul Tineretului Piatra Neamț

Premiul pentru teatru radiofonic –**„Valsul câinilor"** de Leonid Andreev, regia ***MIHAI LUNGEANU***

Premiul pentru teatru T.V. – **„Căsătorie imposibilă"** de Alex. Ștefănescu, regia ***SILVIU JICMAN***

Premiul pentru cea mai bună scenografie – ***LIA MANȚOC*** pentru decorul și costumele spectacolului **„Slugă la doi stăpâni"** de Carlo Goldoni, Teatrul Național Craiova

Premiul pentru critică teatrală – ***JULIETA ȚINTEA***

Premiul pentru cea mai bună actriță – ***VIRGINIA ITTA MARCU,*** pentru rolurile Martha din „Cui i-e frică de Virginia Woolf?" de Edward Albee și Elena Sergheevna din „Șantaj" de Ludmila Razumovskaia, Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov

Premiul pentru cel mai bun actor – ***VALER DELLAKEZA*** pentru rolul Trufaldino din „Slugă la doi stăpâni" de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur, Teatrul Național Craiova

Premiul pentru cea mai bună regie – ***VLAD MUGUR*** pentru regia spectacolului „Slugă la doi stăpâni" de Carlo Goldoni – Teatrul Național Craiova

Premiul pentru cel mai bun spectacol – **„Iluzia comică"** de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie; regia Alexandru Darie, scenografia Maria Miu, muzica originală Adrian Enescu

Premiul criticii – acordat de biroul secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – regizorul ***VLAD MUGUR,*** scenografii ***HELMUTH STÜRMER, LIA MANȚOC*** și ***ILONA JARO VARGA***

Premiul „Interferențe" al Fundației Culturale Române – regizorul ***MIHAI MĂNIUȚIU***

Premiul Consiliului Britanic din România pentru cel mai bun manager – ***CORNELIU DAN BORCEA,*** directorul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț

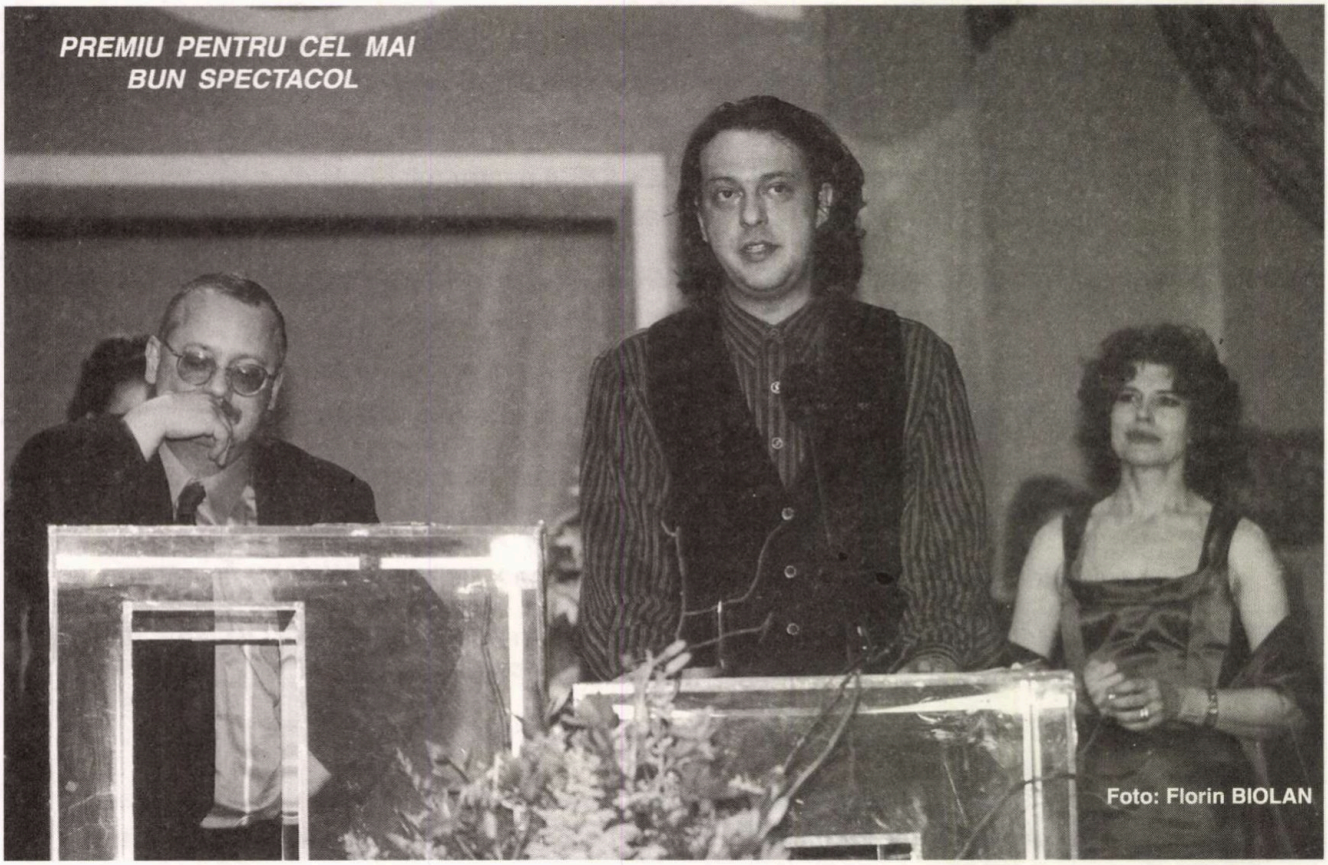
Premiul Mecena – ***BOGDAN ENOIU***

Premiul Fundației „Principesa Margareta" pentru cea mai bună piesă a anului 1999 – **„Apocalipsa gonflabilă"** de Olimp Dima (Saviana Stănescu)

841.152 P

Bibliot... M... TARG...

Foto: Florin BIOLAN
Mihai Fotino
Carmen Stănescu


PREMIU PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL
Foto: Florin BIOLAN

PREMIUL CRITICII

Foto: Florin BIOLAN

Corneliu Dan Borcea

Foto: Florin BIOLAN

Doina MODOLA

Prima carte românească de estetică teatrală

Figura luminoasă, evocată cu afecțiune de Lucian Blaga în *Hronicul și cântecul vârstelor*, *dr. Iosif Blaga* (1864–1937), autorul celei dintâi cărți românești de ***Teoria dramei*** (1899), a fost un eminent profesor de discipline filologice (limba latină, maghiară, germană) și filosofice (logică, psihologie, estetică) la Liceul „Andrei Șaguna" din Brașov. Personalitate complexă, vocația lui didactică mergând mână în mână cu o intensă activitate culturală, „Unchiul" Iosif (de fapt, văr de-al doilea cu Lucian Blaga, dar cu 31 de ani mai mare) era originar tot din Lancrăm ca și viitorul dramaturg, căruia i-a fost mentor de estetică teatrală. Doctor în filosofie din 1891 (când și-a luat licența la Facultatea de Litere și Filosofie din Budapesta), Iosif Blaga intrase în „Societatea Petru Maior", cu intense preocupări teatrale, încă în anii studenției (1887–1891). Membru mai apoi al „Astrei" (Asociația ťransilvană pentru literatură română și cultura poporului român), a publicat, începând din 1892, numeroase studii, articole, referate pe teme teatrale în „Transilvania" (publicația societății), în diverse reviste și în anuare editate personal în acest scop. Preocupat de mișcarea teatrală, a ținut apreciate conferințe în domeniu (*Probleme de estetică*, *Shakespeare* etc.), depunând eforturi pentru organizarea unor reuniuni teatrale și muzicale și a unor spectacole diletante, redactând amănunțit dări de seamă despre aceste manifestări.

Ca secretar al „Societății pentru crearea unui fond de teatru român", a susținut dramaturgia originală, pe care a recenzat-o cu exigență, și de asemenea a militat necontenit, strângând bani pentru construirea la Brașov a unui teatru profesionist, cu actori deținând studii superioare. „Înființarea unui teatru național – scria dascălul ardelean – e un scop frumos, ideal, către care ne mână duhul timpului, cât și energia sufletească ce s-a îngrămădit în ființa noastră. El poate cultiva voințele și direcționa spiritual."

Lucrarea sa de estetică teatrală, *Teoria dramei*, încununa aceste preocupări, printr-o concepție temeinică și o informație exhaustivă, depășind evident condiția unui manual de școală și adresându-se publicului intelectual.

Brașov la 1900

Cartea eminentului dascăl, dr. Iosif Blaga, care „ținea unor elevi din clasa a șaptea și a opta (e vorba de clasa a XI-a și a XII-a) lecții de nivel universitar", cum spunea un coleg al lui Blaga, dr. Aurel Voinea, clădea astfel de timpuriu baza unei concepții teatrale foarte solide, de factură clasică și realistă liceenilor brașoveni.

Iosif Blaga și-a întocmit *Teoria dramei* din necesități de modernizare a învățământului, redactată cu toată seriozitatea și bizuită pe o solidă bibliografie. *Teoria dramei* își depășea mult condiția de manual școlar, aspirând spre aceea de tratat. Cu rigoare științifică, autorul menționează o bibliografie de primă mână (unul dintre articole este chiar din 1898), printre autorii citați fiind esteticieni dintre cei mai prestigioși, cu lucrări de referință și astăzi: G.Ph. Fechner, Kirschmann, Fr. Fischer, Jean Paul, H. Taine, J. Volkelt, Ed. von Hartmann, Wackernagel, Fr. Spielhangen, G. Freytag, Robert Prösl, H. Bulhaupt, Beöthy Zs., E. Steiger, Robert Zimmermann.

Apreciind că „teoria dramei a devenit o necesitate culturală a timpului de azi" – 1899 – atât pentru școală cât și pentru „clasa noastră cultă", dr. Iosif Blaga își concepuse cursul într-o manieră interactivă. Se baza inițial pe familiarizarea elevilor cu conținutul dramelor prin citirea prealabilă individuală, reluată apoi în clasă și urmată de o analiză dirijată, de conceptualizare și teoretizare. Aplicând „metoda inductivă", le preda apoi elevilor noțiunile de estetică și poetică teatrală. Scopul său (mărturisit în *Prefață*) era acela de a crea o competență de *spectator* elevilor săi, îndrumându-i „ce ar trebui să vadă" într-o reprezentație, pentru a simți „plăcere estetică" și a depăși simpla curiozitate evenimențială. În manieră hegeliană, Iosif Blaga *considera punerea în scenă drept modalitatea de existență legitimă a dramei*, care îi decide structura textuală, iar specificul teatrului îl concepea ca „reprezentarea artei dramatice". Lucru extrem de important pentru concepția indusă elevilor săi, și în primul rând lui Lucian Blaga, ale cărui piese au fost destinate de la început de autorul lor reprezentării.

Concepută pe două niveluri – analiză de text și generalizare teoretică – în carte se păstrează, de fapt, modelul originar aristotelian al *poeticii,* realizând un examen structural și conceptual cu un caracter deopotrivă intuitiv și normativ. Sunt examinate, de asemenea, accepțiunile categoriilor estetice (comic, tragic, dramatic) de-a lungul timpului, elementele constitutive ale formelor, noțiunile de voință, pasiune, vină, catastrofă tragică, cădere, ironie, unitățile de acțiune, caracter, loc, timp, stilul, forma, evoluția istorică a formelor, spectacolul.

Dacă în ceea ce privește chestiunile de estetică generală din primul capitol (arta, frumosul, sublimul, comicul), ideile sunt discutabile și perfectibile (capitolul *Despre frumos*), celelalte cinci capitole, referitoare la dramă și teatru, începând cu *Fondul dramei în genere,* își păstrează în bună măsură actualitatea și valabilitatea.

Considerațiile despre caracterul dramatic, universal în dramă, „ființa" acțiunii dramatice și drama ca artă stabilesc distincția între epic și dramatic, stricta determinare spectaculoasă a formei destinate ontologiei scenice, configurarea personajului (prin esențializare tipologică și punere în opoziție). Caracterul dramatic derivă din punerea în relație a unui „complex de însușiri morale, în cea mai reprezentativă" dintre ele constând motivul dinamic al dramei. Aceste însușiri produc stări sufletești și efecte într-un mod cauzal, intrând în conflict cu universalul (constând în „individualitate colectivă" sau normă). Conflictul constituie fundamentul dramei și include o sancțiune a abaterilor de la norme. Evident, concepția poetică a lui Iosif Blaga se revendică clasicismului și realismului.

Foarte interesante sunt analizele de text (din tragicii greci, din Shakespeare, Corneille, Schiller,

Grillparzer, Ibsen, Caragiale ş.a.), în total 11 autori şi 21 de piese din *Diferitele genuri de poezie dramatică* (cap. III), care prefaţează şi montează elementele teoretice, prilejuind şi consideraţii asupra voinţei, asupra pasiunii, asupra tragicului şi sublimului, universalului în tragedie, a tipurilor de cădere tragică etc. Elemente de psihologie şi filosofie sunt valorificate în demersul critic şi poetic, cu măsură, fineţe, bun-simţ.

Dr. Iosif Blaga tratează „mai întâi şi mai pe larg tragedia", care are supremă valoare artistică fiind „artă mai înaltă". Aplicând metoda inductivă la tragicii greci şi Shakespeare, analizează conţinutul, fiinţa şi factorii tragicului, „însuşirile sublime ale eroului tragic, cusurul lui", deosebirea lui de eroul epic, universalul în tragedie, vina tragică, catastrofa tragică, ironia tragică, efectul tragediei asupra sufletului privitorului, într-o concepţie şi într-o tratare a căror valabilitate, în bună măsură, nu s-a perimat. Noţiunile însuşite în acest capitol devin „material orientator" pentru „teoria celorlalte genuri de dramă". Ele au constituit fundamentul pe care s-a clădit şi s-a dezvoltat cultura teatrală a lui Lucian Blaga şi, prin raportare la care, începând din 1917, tânărul student la Viena a procedat la o voluntară şi accelerată modernizare a concepţiei artistice.

În subcapitolul *Reprezentarea dramei*, dr. Iosif Blaga afirmă categoric: „Drama nu e completă fiind numai scrisă de un scriitor, cu scop ca să fie cetită, ci devine cu adevărat dramă, când se reprezentează. Numai reprezentată fiind drama, îi putem vedea acţiunea dramatică completă, cu toate împrejurările ei, numai aşa o putem vedea viuă, ca în realitate, înaintea noastră. Toate oraşele mai culte îşi au templul lor consacrat dramei, au *teatru* [...]".

Într-un context estetic în care, sub influenţele multiple ale romanului şi ale poeziei textului dramatic, proliferaseră „teatrul pentru lectură" sau „teatrul într-un fotoliu" (Musset), concepute prin flagranta încălcare a legilor genului (fie prin inflaţia dialogului şi a didascaliilor – „romanizarea" dramei –, fie prin verbiajul devenit scop în sine), dascălul braşovean aderase decis la ideea de imanenţă a genului dramatic, de existenţă specifică numai în condiţiile punerii în scenă, singura care decide legile şi structura specifică a textului destinat scenei.

Structura dramei şi legile ei derivă, în opinia lui Iosif Blaga, din destinaţia scenică, aceasta stabilind anumite constrângeri. Exemplele-limită nu fac decât să confirme funcţionarea acestei determinări de ordin pragmatic. „În această împrejurare rezidă cerinţa, că operele dramatice au să fie astfel scrise, ca să poată fi şi reprezentate". Excepţiile precum *Faust* sau *Götz von Berlichingen* de Goethe, „producte de mare valoare artistică, cari nu pot fi reprezentate în formele lor originale", au numai „aparenţa de drame, dar de fapt nu sunt". Acestea s-ar putea numi „epopei dramatice", care de fapt „nu au nici un sens", întrucât există genuri literare anume destinate lecturii (epopei propriu-zise, novele, satire etc.). Numele de „dramă, îl merită numai acele piese teatrale cari sunt reprezentate, căci numai aşa corespund cu fiinţa şi problema lor".

Actorii trebuie „să reproducă perfect acţiunea dramatică, toate simţămintele şi pasiunile", „trebuie să se ştie transpune şi ei în mod perfect în întreg felul de a gândi şi simţi a[l] persoanelor dramatice. În felul acesta devin şi ei *artişti*, fac şi ei artă. Poetul scrie drama şi actorii o reprezentează. În urma aceasta apoi arta dramatică e artă dublă; o dată o face poetul, altă dată actorii". Actorul trebuie să fie inteligent, talentat şi instruit, să aibă studii de specialitate pentru a putea face faţă cerinţelor marilor tragedii şi a putea reproduce simţămintele eroului tragic. Actorul comic „încă trebuie să aibă talent înnăscut de comic".

„Scenăria şi decoraţiunile sunt de importanţă pentru producerea iluziunii. Scenăria e şi ea o parte întregitoare a dramei. În dramă se reprezentează numai acţiunea. Descrierea amănunţită a portului, a persoanelor, a locurilor etc. nu se mai face, lăsându-se toate acestea ca să le întregească scenăria. Cu cât scenăria e mai perfectă, cu atât se poate transpune mai uşor şi publicul în situaţiunile dramatice. În timpul nostru scenăria se cultivă cu mare îngrijire în toate teatrele mari".

„Până azi nu poate fi vorba de teatru fără scenărie."

Opunându-se susţinătorilor dramei ca literatură, Iosif Blaga invocă teatrul antic grec, cel shakespearian şi chiar cel modern.

În ceea ce priveşte procesul de creaţie a dramei de către autorul ei, Iosif Blaga îl consideră, ca Aristotel, de natură empatică. Autorul trebuie să „ştie imagina corect o acţiune dramatică, să se ştie transpune în felul de cugetare al tuturor persoanelor dramatice, cu cea mai strictă consecvenţă în întreaga dezvoltare a dramei". Etapele acestui proces de creaţie a textului dramatic, profesorul le reproduce după confesiunile lui Caragiale: mai întâi, elaborarea fabulei, luată „de pe terenul literaturii sau din viaţă sau creându-şi-o însuşi cu fantezia sa". Apoi, „cu ajutorul imaginaţiunii sale puternice, începe a-şi alcătui acţiunea dramatică", stabilind „persoanele încurcate în acţiune, precum şi situaţiunea locului unde are să se petreacă acţiunea".

Punerea în spaţiu necesită schiţarea efectivă, desenul pe hârtie care aduce ceva din concreteţea teatrului. „Domnul Caragiale zice că dânsul îşi face chiar şi desenul locului, pentru că avându-l astfel şi înaintea ochilor sensoriali să i se prezenteze cu atât mai clar situaţiunea înaintea sufletului". Este procedeul la care va recurge Lucian Blaga în toate piesele sale, versiunile originare ale manuscriselor păstrând schiţe de decor şi planuri scenice.

„După trei săptămâni ori şi mai mult [autorul dramatic], nu face altceva decât se tot gândeşte, îşi face în gând dezvoltarea acţiunii dramatice până îi devine din ce în ce mai clară, în contururi tot mai vii în faţa ochilor sufleteşti." Ajunge să vadă astfel, după un timp, „cum se desfăşoară întâmplările unele după altele, vede persoanele, cum stau în cutare şi cutare loc, cum privesc, ce fac, cine intră, cine iese, în ce stare sufletească sunt, cum zâmbetul ironic ori mânia unuia influenţează asupra celor interesaţi, cu un cuvânt, vede şi înţelege întreagă acţiunea aşa cum a trebuit să se fi desfăşurat în faptă şi în realitate, în cadrul legilor psihologice şi a împrejurărilor vieţii". Se bizuie, în acest scop, pe spiritul de observaţie şi analiză. Ulterioară momentului schiţării logice, este concretizarea dialogică, caracterizată dramaturgic (acţional, psihologic, comportamental, verbal). E vorba de o progresivă verbalizare, multiplu revelatoare teatral-dramatic şi psihologic. „După ce are poetul clar înaintea sa întreaga acţiune dramatică, se apucă să o traducă în limba logică scrisă. Şi aci apoi dă însă de greutate mare. Poetul are acum să exprime în propoziţiuni logice tot ce au putut gândi şi vorbi persoanele amestecate la acţiune, pe cari dânsul le-a văzut cu ochii săi sufleteşti, dar nu le-a putut auzi vorbele lor. Vorbirea persoanelor trebuie să o facă însuşi poetul ţinând cont de felul fiecărei persoane, cu cea mai mare şi riguroasă consecvenţă, atât în privinţa psichologiei gândirei, cât şi a modului de vorbire. După ce a terminat odată drama, urmează corecturile, intercalările, aşa că gata de tot va ieşi numai după mai multe rânduri de prelucrare".

Demersul filosofic şi teatrologic al regretatului Serafim Duicu de a restitui circuitului cultural, în 1995, această carte, exemplară la vremea ei ca ţinută ştiinţifică şi onestitate a atitudinii, ca

spirit creator şi aplicabilitate în dramaturgia românească, este cu siguranţă unul de adâncă semnificaţie. Nu numai pentru ambiţia lui Iosif Blaga de a crea un public avizat încă de pe băncile şcolii, dar şi prin aceea de a preciza criteriile imanente ale genului, cerinţele estetice specifice, modul de a scrie teatru, cu etapele sale.

Interesează mai cu seamă analizele pieselor româneşti (şi a poeziei, adesea), consideraţiile asupra creaţiei caragialiene, a lui Hasdeu, Alecsandri, Iosif Vulcan, Bolintineanu şi ale unor autori de mai mică suprafaţă (V.A. Urechiă, Iuliu Roşca etc.). Deopotrivă, abordarea poeziei populare româneşti ca sediu al dramaticului, reluată de mulţi dintre teoreticienii dramei în perioada interbelică (Dan Botta, Haig Acterian, chiar Lucian Blaga). Importanţa acordată dramei sociale şi tragediilor moderne, problemelor reprezentării şi creării textului dramatic actualizează consideraţiile şi accentuează finalităţile formative şi pragmatice ale cărţii.

Bine primită la apariţie (au scris despre ea cuvinte de apreciere Andrei Bârseanu, Mihail Dragomirescu, D.C. Ollănescu-Ascanio), întâmpinată cu rezerve de Ghiţă Pop, comentată recent de Grigore Traian Pop, Gheorghe Lăzărescu şi Vicu Mândra, *Teoria dramei* de dr. Iosif Blaga a fost analizată mai detaliat doar de Serafim Duicu.

Oricum, ea constituie prima carte de teoria dramei şi estetică aplicată, care are ţinută ştiinţifică, orizont de lectură, competenţă analitică şi critică, pasiune pentru teatru. Transpusă în ortografie modernă de Serafim Duicu în 1995, într-o ediţie însoţită de prefaţă, note, glosar, ea devine o lectură accesibilă, folositoare şi, adesea, surprinzător de modernă, după mai bine de un veac de la tipărire.

Braşov la 1900

Virgil PETROVICI

Într-o grădină, pe ulița mare a Iașilor...

În vara anului 1876, Mihai Eminescu este destituit din funcția de revizor școlar, împreună cu ceilalți ocupanți ai acestor posturi din toată țara, ca urmare a ieșirii de la guvernare a Partidului Conservator. Pentru a-și asigura existența, poetul este nevoit să se angajeze ca redactor la „Curierul de Iași", obligat fiind ca, în schimbul unei retribuții derizorii, să asigure o pagină de ziar pentru fiecare dintre cele trei apariții săptămânale ale acestei gazete. Activitatea publicistică permanentă, începută în urbea moldavă și continuată, după un an și jumătate, la „Timpul" din București, va fi calvarul vieții sale. O salahorie care l-a stânjenit în rostuirea marilor sale proiecte literare și cu osebire cele dramaturgice, i-a șubrezit sănătatea, i-a scurtat nemeritat viața și i-a fost nefastă și sub aspectul adevăratei înțelegeri a idealurilor sale naționale și patriotice.

La „Curierul de Iași", Eminescu își va face debutul de cronicar dramatic, cea de-a treia sa consemnare în speță, apărută în nr. 93 din 22 august 1876, purtând titlul: *Teatrul evreiesc*. Iată conținutul integral al acestei relatări:

„Într-o grădină, pe ulița mare, s-a deschis un mic teatru de vară în care se joacă în limba evreiască (germana stricată). Trupa venită din Rusia și compusă din vreo șase inși (toți bărbați) are un repertoriu caracteristic, care atinge numai viața casnică și religioasă a evreilor. Astfel, joi 19 august s-au jucat: 1) *Lumea ca paradis* (cântecel satiric); 2) *Filosoful amorezat și hasidul* (habotnicul) *luminat*, dialog; 3) *Socrul și ginerele*; 4) *Fișel harabagiul cu rândașul său Sider*, comedie. Despre piese avem puține de zis, ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent. Astfel, în piesa a doua, actorul care joacă pe hasid a reprezentat atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele, apucat, cu vorba repede și măruntă, încrezut, râzând iute și clipind din ochi, încât trebuie să-i recunoaștem mult talent. În piesa a treia, ginerele a fost jucat de un alt actor pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată. El a jucat pe evreul «uimit». Socrul e unul din aceia care vrea să scoată neamul său la lumină, deci a luat ginere pe un fel de *studiosus theologiae*, om cu totul netrebnic și uimit de învățătura talmudistică. Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic. Ridicând sprâncenele adesea în sus și făcând creți pe frunte, cu barba neagră, tunsă în mod deosebit, lung și slab, vorbind și cântând natural, ne-a arătat un adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie. Directorul trupei are un glas simpatic (bariton) și figură plăcută. Ariile sunt evreiești, iar publicul, compus în mare parte din coreligionari ai actorilor, petrece bine."

Grădina de vară, unde a avut loc spectacolul, era cunoscută de ieșeni sub denumirea de „Pomul verde". Iar conducătorul trupei recent înființate era poetul și dramaturgul Avram Goldfaden (1840–1908), considerat, pe drept cuvânt, ctitorul teatrului evreiesc modern.

Parcurgând fie și numai aceste rânduri, se poate constata că Eminescu a manifestat, încă de la început, o judecată sigură, o înțelegere profundă a rolului și specificului dramaturgiei, o stăpânire perfectă a teoriei artei teatrale, dar, mai ales, o pătrunzătoare cunoaștere a subtilităților profesiei actoricești. Pentru că – așa cum bine remarca Mihail Sebastian – „el e mai mult pe scenă decât în sală și mai mult de partea actorilor, decât de partea publicului" (*Eminescu, cronicar dramatic*,

în „Revista Fundațiilor Regale", VI, nr. 7, iulie 1939, p. 134–146). Dar cea mai mare însemnătate a acestei cronici rezidă în faptul că Eminescu a fost cel dintâi care a eternizat un moment de seamă al culturii evreiești. „Această cronică – scria Justin Solomon – este un document istoric și omenesc de o deosebită valoare pentru că, în afară de ceea ce reprezintă ea pentru începutul teatrului evreiesc *nu numai în România, ci în întreaga lume* (subl. n. – V.P.), această cronică, din care se desprinde atmosfera teatrului evreiesc și nota sa caracteristică, dezvăluie simpatia și înțelegerea marelui poet pentru teatrul evreiesc și competența sa în judecarea acestui fenomen cultural al vieții evreiești. [...] Astfel, istoria treatrului evreiesc modern rămâne indisolubil legată de numele marelui geniu al poporului român" (*Eminescu și teatrul evreiesc*, în „Unirea", București, V, nr. 240, 14 decembrie 1949, p.2). De aceea nu întâmplător ne-am oprit la această cronică a lui Eminescu inclusă în vol. IX al operelor sale, apărut în 1980. Tomul respectiv – cuprinzând în totalitate publicistica din perioada 1870–1877, inclusiv comentariile și notele foarte bine documentate și argumentate, întocmite de cărturarul Dimitrie Vatamaniuc – a determinat un vehement protest oficial. S-a considerat ca inoportună – ba, mai mult chiar, periculoasă! – o asemenea ediție integrală, deoarece există o serie de materiale „care incită la ură rasială, care afirmă idei de bază ale fascismului (sic!), care îndeamnă la huliganism". Spațiul nu ne permite să ne referim la argumentele pro și contra ce au provocat multă tulburare în lumea academică și nu numai. Să menționăm doar că în minuta din 18 octombrie 1980 a Secției de științe filologice, literatură și arte din cadrul Academiei, președintele acestei secții, Alexandru Graur – personalitate de prim rang a marii pleiade de lingviști evrei care au contribuit la profunda cunoaștere și la evidențierea frumuseții, bogăției și diversității lexicului românesc – a ripostat categoric, față de această ingerință neîntemeiată, afirmând: „Eminescu n-a fost antisemit!".

Scoase din contextul timpului său, eludându-se tribulațiile ce le-a avut de pătimit, dictate de mașinațiile politice, la care de nevoie se înhămase, ieșirile „xenofobe" ale poetului au fost intens speculate încă din timpul vieții sale și au continuat până în zilele noastre. Cel ce se mândrea cu faptul că poporul din care face parte „este cel mai tolerant din lume", deoarece zicea el „un popor care a suferit, ca cel român, nu poate provoca suferință altora", a fost deseori supus unor atacuri fără discernământ și fără o motivație bine întemeiată, care urmăreau adesea, cu perfidie, minimalizarea inegalabilei sale opere polivalente și îndepărtarea sa la periferia patrimoniului culturii românești.

(Fragmente din comunicarea prezentată la simpozionul „Mihai Eminescu – 150", organizat de Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București și Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, în ziua de 15 ianuarie 2000).

AVRAM GOLDFADEN,
desen de M. H. Maxy

Dumitru SOLOMON

„Suntem mereu tributari marii dramaturgii"

Maria Sârbu: *În comparație cu alți dramaturgi contemporani, sunteți mai răsfățat de teatre, în sensul că vi se pun în scenă piesele, fiind chiar cel mai jucat autor, cu excepția lui Matei Vișniec. Totuși, în ce măsură sunteți satisfăcut de frecvența montării textelor dumneavoastră?*

Dumitru Solomon: Poate fi o iluzie optică. S-ar putea să fiu jucat în mai multe teatre, dar în puține teatre centrale. N-am fost jucat la Teatrul Național din București decât cu vreo 20–25 de ani în urmă, când mi s-a pus în scenă o piesă scurtă, împreună cu alte două piese scurte – una a lui Mazilu și cealaltă a lui Băieșu. La „Bulandra" nu am mai fost jucat de 15 ani. La Teatrul de Comedie, tot de vreo 15 ani. Bucureștiul, în general, m-a ocolit. În schimb, sunt jucat în provincie, la unele teatre cum ar fi Naționalul din Iași sau Naționalul din Cluj. Nu știu, însă, cât de important este să fii puțin jucat sau să nu fii jucat deloc, câtă vreme, după părerea mea, dramaturgia românească este în continuare văduvită de reprezentarea scenică „minimă". Mă simt, vrând-nevrând, solidar cu dramaturgii, pentru că eu consider, ceea ce alți dramaturgi poate contestă, că piesele de teatru nu se prea citesc, oricât s-ar publica în volume sau în reviste. Nu se

citesc decât de cei direct interesați, critici, uneori regizori, uneori directori de teatru. Cititorii obișnuiți nu citesc teatru și este explicabil, pentru că dramaturgia e destinată scenei, e o jumătate de pas către public, nu un pas întreg. Prin urmare, asta e soarta unei arte care se exprimă *mediat* și nu *imediat*.

M.S.: *Ce părere aveți despre critica literară, care ar trebui să analizeze și dramaturgia?*

D.S.: Realitatea este că, din păcate, critica literară neglijează sau ignoră dramaturgia, de mulți ani, de fapt de când mă știu eu dramaturg. Ea se ocupă, firește, de poezie, proză, istorie literară și mai puțin sau deloc de dramaturgie. Probabil, plecând de la ideea că dramaturgia este un soi de literatură care se exprimă numai prin spectacol. Fără îndoială, dacă e vorba de teatrul clasic – Caragiale, Alecsandri, Shakespeare, Molière, Euripide – se citește la școală, dar dramaturgia contemporană, îmi pare rău, nu este citită.

M.S.: *În opinia dumneavoastră, în ce măsură sunt pregătiți, la noi, cei care selectează piesele, mă refer la secretariatele literare, la regizori sau directori de teatru?*

D.S.: E o chestiune care ține mai puțin de pregătire. În ceea ce-i privește pe regizori, dacă e vorba să-și aleagă o piesă din dramaturgia clasică sau din dramaturgia universală contemporană, nu văd de ce nu ar fi pregătiți să aleagă o piesă din dramaturgia românească de astăzi. Dacă vechea gardă a secretarilor literari a dispărut, s-a pensionat, au apărut în schimb noi secretari literari care încearcă și ei să se obișnuiască cu textul literar. Trebuie să mai treacă însă ceva timp ca să putem spera, noi, dramaturgii, că vom avea uși deschise la secretariatele literare. Există unele secretariate literare care sunt mai atente cu teatrul românesc contemporan, dar altele așteaptă să fie trase spre a citi piese românești. Există autori mai insistenți, mai perseverenți, mai tenaci, care reușesc să fie jucați. Unii dintre ei promit, și chiar se și țin de cuvânt, să teleporteze teatrul cu pricina la Paris sau la New York. Dacă reușesc, bravo lor!

M.S.: *Spuneați odată că interferența teatrului cu orbita dumneavoastră de filolog „liniștit, calm, fără ambiții" a fost un accident. Considerați că acest „accident" e un noroc sau nu?*

D.S.: Nu mai țin minte ce am spus. Nu văd o legătură de la cauză la efect, între a fi filolog și a scrie, în general, cu atât mai puțin a scrie teatru. Dovadă că unii confrați ai mei, mai tineri, vin din alte domenii decât filologia – Horia Gârbea, Vlad Zografi sau Alina Mungiu-Pippidi – și s-au dovedit dramaturgi redutabili. Este și situația unor dramaturgi din generația mea: Dan Tărchilă, Iosif Naghiu, Radu F. Alexandru. În cazul meu, apetitul dramatic se leagă de altceva și anume de faptul că am preacticat câțiva ani critica de teatru și, obligat fiind să merg mai des la teatru, probabil că s-a născut un fenomen de contaminare. De altminteri, nu neg și un fel de înverșunare: primele mele scrieri teatrale au fost de tipul Ilf și Petrov, produse împreună cu Marin Sorescu. Amândoi, mergând la teatru, am constatat că se jucau piese proaste și atunci ne-am zis că noi am putea să scriem piese mai bune. E adevărat că nici una dintre piesele pe care le-am scris împreună nu s-a jucat. Consider și acum că erau piese mai bune decât cele de la vremea respectivă. Mă tem, însă, că în afară de una singură, nici nu le-am terminat.

M.S.: *Atunci ați vrut să scrieți piese mai bune sau altfel de piese?*

D.S.: Și mai bune, și altfel. Am avut privilegiul că am deschis ochii, ca dramaturgi, în anii '60, când pătrunsese și la noi, cu filtrele de rigoare, teatrul absurdului. Între altele, încercările noastre, care după aceea s-au despărțit, adică fiecare și-a scris piesele lui, au fost în zona teatrului absurdului. Scriind piese scurte și Marin Sorescu și eu, eram totodată înconjurați și de alți dramaturgi care descoperiseră teatrul absurdului. Pentru noi a fost un experiment teatral, un teatru alternativ, cum s-a încetățenit azi. L-au descoperit și Mazilu, și D.R. Popescu și alții. Primele noastre tentative de a scrie teatru au fost, așadar, în această zonă.

M.S.: *Care ar fi deosebirea între „altfel" de teatru înainte de '89 și „altfel" de teatru după '89?*

D.S.: S-ar putea să fie o afirmație insolentă, dar părerea mea este că teatrul pe care-l scriam noi în anii '60 s-a scris și în anii '90 aproape la fel, poate cu mai mult talent sau cu mai multă meserie, deși mă îndoiesc în ceea ce privește meseria. Dacă e vorba de un pionierat în dramaturgia românească

contemporană acela s-a consumat în anii '60. Ceea ce se scrie în anii '90 este un fel de *remake* a ceea ce se scria atunci.

M.S.: *Mă voi referi iarăşi la cele spuse de dumneavoastră şi reamintesc o frază scrisă după 30 de ani de la apariţia* „Dispariţiei" *(volum de teatru scurt) şi anume că, înainte de a te apuca de scris, gândeşte-te dacă nu e mai bine să nu te apuci de scris. Eu aş remarca ceea ce a spus un mare scriitor clasic: nu scrie acela care poate să scrie, ci scrie acela care nu poate să nu scrie.*

D.S.: Este o vorbă bună.

M.S.: *Dumneavoastră aţi scris pentru că nu aţi putut să nu scrieţi teatru?*

D.S.: Cred că acest lucru e valabil, în general, în cazul geniilor. În ceea ce ne priveşte pe noi, însă, dramaturgii „meseriaşi", noi am scris fie că am vrut să scriem la fel cu aceia care ne-au precedat, fie altfel decât aceia care ne-au precedat, dar nu ca o necesitate vitală. Puteam să nu scriem, să ne ocupăm de altceva. Scriitorii obişnuiţi scriu pentru că, pur şi simplu, le place să scrie.

M.S.: *Suntem, în ultimă instanţă, nişte grafomani... Concursurile de dramaturgie sunt o „salvare" pentru autori de a fi promovaţi în teatre?*

D.S.: Nu o salvare, ci o portiţă. Concursurile sunt, evident, selective. În ultimă instanţă, bunăoară, apare o piesă a anului, la Concursul „Camil Petrescu", organizat de Ministerul Culturii, apar două–trei piese selectate, dar nu înseamnă că numai acelea merită atenţia. Cred că e o posibilitate de a te strecura pe scenă. Iarăşi vreau să remarc, unele piese premiate la diverse concursuri n-au ajuns pe scenă, din păcate, sau... din imposibilitatea de a fi jucate. Sunt unele texte excelente ca literatură, dar foarte puţin teatrale.

M.S.: *Ar trebui ca în juriile concursurilor de dramaturgie să fie mai mulţi regizori?*

D.S.: Sunt şi regizori, dar cine îmi spune mie că un regizor dintr-un juriu care premiază o piesă o montează el însuşi?

M.S.: *Există anumite criterii când acceptaţi punerea în scenă a unei piese? Aţi refuzat vreodată un teatru, când v-a cerut dreptul de a monta un spectacol pe textul dumneavoastră?*

D.S.: Piesele noastre se pun atât de rar încât nu ne putem permite luxul de a refuza să fim jucaţi. Mie, cel puţin, nu mi s-a întâmplat. Orice propunere de montare pe o scenă, oricât de modestă ar fi scena, oricât de modest ar fi regizorul sau trupa, e mai mult decât dacă nu se montează. Acesta este rostul dramaturgiei – să se joace.

M.S.: *Cum aţi caracteriza, în linii generale, dramaturgia actuală?*

D.S.: Aş caracteriza-o aşa cum rezultă din ancheta pe care am desfăşurat-o două numere la rând în revista „Scena". Există o dramaturgie. Nu este la nivel mondial, n-au apărut capodopere, dar e o dramaturgie nu mai puţin interesantă decât alte dramaturgii europene, poate mai puţin interesantă decât este proza şi poezia. Aceasta a fost, însă, soarta literaturii sortite să fie reprezentată. De la Caragiale şi până acum, cu puţine excepţii, dramaturgia n-a dat opere la nivelul prozei sau al poeziei, contemporane cu ea. Excepţiile sunt – după Caragiale – Sebastian şi Camil Petrescu şi mă opresc aici, ca să nu mă trezesc lăudând pe cine nu trebuie sau ignorând pe cei care ar trebui să fie menţionaţi. Mai încoace, teatrul lui Mazilu nu e mai rău decât proza lui. La fel şi teatrul lui Sorescu este aproape de nivelul poeziei sale.

M.S.: *Care ar fi şansa traducerii şi circulaţiei dramaturgiei româneşti peste hotare?*

D.S.: E o şansă importantă. Dramaturgia românească n-a circulat peste graniţă nici în cazurile citate mai sus. Nici Caragiale, care este unul dintre marii scriitori ai lumii moderne şi care bine tradus în orice limbă ar fi un miracol, o revelaţie pentru cititori sau spectatori, n-a fost jucat în străinătate. Puţin s-au jucat şi Mazilu, Băieşu, D.R. Popescu. N-a existat o strategie a traducerilor, ci simple întâmplări. Nimeni nu s-a ocupat coerent şi consistent de traducerea teatrului românesc.

M.S.: *Ce ar trebui să se facă?*
D.S.: Să preia cineva, prin Uniunea Scriitorilor sau prin programe speciale europene, şi să se implice în traducerea de texte.
M.S.: *Care este starea dramaturgului în procesul de realizare a spectacolului după un text al său?*
D.S.: Trebuie să fie, după părerea mea, o stare dinamică, în momentul în care cineva îşi propune să-ţi pună o piesă, apare implicit şi o propunere de colaborare, în sensul că tu ar trebui să vii în întâmpinarea regizorului, să-ţi adaptezi modul de lucru (de cabinet) cu modul de lucru în teatru. Trebuie să fim cât mai deschişi, să avem un sistem de colaborare cu teatrul.
M.S.: *Din punct de vedere al reînnoirii dramaturgiei, cum va fi aceasta la începutul mileniului III?*
D.S.: Dramaturgia este într-o continuă reînnoire. Nu se observă imediat schimbările care se produc. Suntem totuşi mereu tributari marii dramaturgii care s-a scris înaintea noastră. Aşa cum Ionesco s-a revendicat din Caragiale, aşa şi noi ne revendicăm din ceea ce a fost mai important în istoria dramaturgiei româneşti şi universale.
M.S.: *Cum vă alegeţi temele când vă scrieţi piesele?*
D.S.: Nu cred că aleg teme, ci îmi aleg modul de a scrie. Am scris o piesă – *Cămila* – care n-are nici o temă. Am pornit de la situaţia că un om vinde o cămilă inexistentă, altcuiva, care, în cele din urmă, o ia, deşi nu crede în existenţa ei... Piesa aceasta s-a jucat mult în ţară, în Germania, în Statele Unite, pe scenă şi la televiziune. Se joacă şi acum în Germania.
M.S.: *Pentru restul anul 2000, ce aţi dori să se pună în scenă?*
D.S.: În primul rând, din punctul de vedere al spectatorului mi-aş dori să văd piese mai realiste, mai cu cap, coadă şi mijloc, scrise cu meserie. Suntem un popor foarte talentat, dar când e vorba de meserie ne împiedicăm prea des. Nu te poţi baza numai pe talent, mai ales când scrii teatru.
M.S.: *Aţi făcut un bilanţ în ceea ce priveşte piesele scrise, cele montate?*
D.S.: Nu ştiu câte piese am. Am scris piese de lungmetraj şi piese care numără două replici, „teatru foarte scurt". Acela nu se prea poate juca, dar eu l-am scris. Nu m-a preocupat niciodată cantitatea.

Maria SÂRBU

Scenă din DIOGENE CÂINELE
la Teatrul Tânărului Spectator din Riga (Letonia)

Dumitru SOLOMON

„Critica e receptivă și, uneori, chiar binevoitoare față de dramaturgia românească"

Costin Manoliu: *Dramaturgii se plâng adesea că din repertoriul teatrelor piesa românească contemporană lipsește sau este jucată foarte puțin. Care este părerea dumneavoastră?*

Dumitru Solomon: E o tradiție să se spună că piesa românească nu se joacă, deși în ultimele stagiuni s-a mai jucat. Nu întotdeauna însă beneficiază de cei mai buni regizori, de cele mai bune trupe, de cele mai bune teatre și din acest motiv piesele românești trec neobservate. Nu se fac spectacole răsunătoare, care să șocheze publicul, care să producă evenimente.

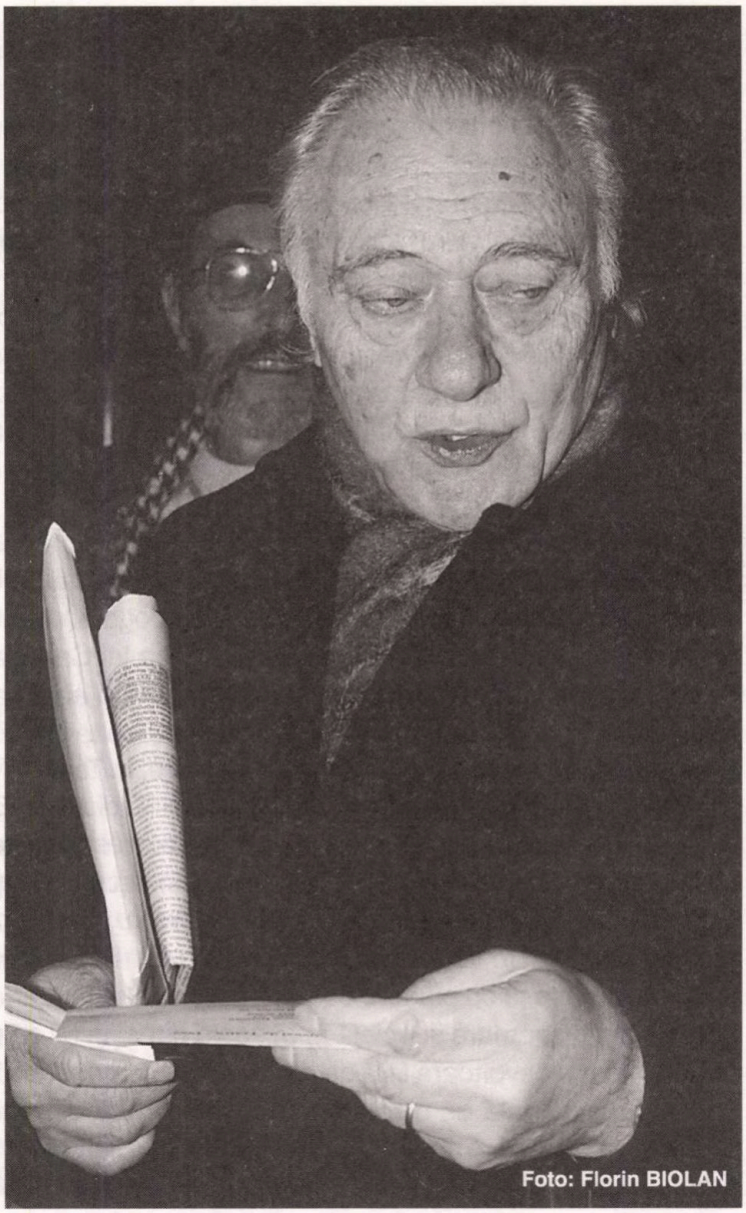


Foto: Florin BIOLAN

C.M.: *Sunteți printre dramaturgii privilegiați. Piesele dumneavoastră au fost jucate în ultimii ani. Ați fost mulțumit de felul în care au fost montate?*

D.S.: În general, am fost mulțumit. Piesele care mi s-au jucat au fost înțelese de regizori și, atunci când directorii de scenă au lucrat cu trupe bune, spectacolele au fost bine primite de public și de critică. N-am plângeri împotriva modului în care au fost montate piesele mele, fie în teatre, fie la televiziune sau la radio. Nu-mi pot reproșa că am dat unor teatre fără valoare piesele mele și nici teatrelor nu le pot reproșa că au făcut spectacole fără valoare.

C.M.: *Obișnuiți să asistați la repetiții și să interveniți atunci când gândurile regizorului nu coincid cu cele pe care le-ați avut dumneavoastră în momentul în care ați scris textul?*

D.S.: Mă bucur când pot asista la repetiții, dar nu pentru a pune de acord concepția regizorală cu textul. Nu mă amestec în concepția regizorului; consider că un text poate fi interpretat în mai multe feluri și nu neapărat în felul pe care și l-a imaginat autorul său. Asist la repetiții și uneori sunt solicitat să modific textul, să adaug ceva sau să renunț la ceea ce nu se potrivește cu gândirea regizorală, respectiv cu spectacolul.

C.M.: *De multe ori, directorii de scenă își iau libertatea de a tăia foarte mult din textele dramaturgilor sau chiar de a le rescrie. E frustrant pentru dramaturg acest lucru sau e firesc să se întâmple așa?*
D.S.: Sigur că e frustrant pentru dramaturg. Nu e frustrant pentru Shakespeare sau Molière, care, firește, nu pot participa activ la realizarea spectacolului. În ceea ce mă privește, nu am o concepție rigidă, nu consider că textele mele sunt definitive, chiar dacă au fost publicate în volum. Textul e receptat de public numai în momentul spectacolului. Dat fiind că eu îmi exprim de obicei dorința de a contribui la buna căsătorie între text și spectacol, regizorii nu-mi fac surprize neplăcute și nu taie fără știrea mea. Micile modificări care apar în timpul repetițiilor sunt firești. Uneori „gura" actorului nu se potrivește cu textul pe care-l are de rostit. Sau invers.
C.M.: *Vi s-a întâmplat să descoperiți, în urma unei montări care v-a surprins, sensuri noi unui text scris de dumneavoastră?*
D.S.: Întotdeauna descopăr sensuri noi. Bucuria autorului este aceea de a descoperi în propriul text sensuri pe care nu le-a bănuit, cu care nu l-a investit. Un filosof spunea că opera artistică este cu atât mai valoroasă cu cât degajă mai multe sensuri. Îmi place să cred că pot oferi printr-un text al meu și alte sensuri decât cele pe care le-am avut în vedere.
C.M.: *Cum se poate face cunoscută dramaturgia românească în străinătate?*
D.S.: În general, culturile mici ajung mai greu în raza de acțiune a culturilor mari, care beneficiază de limbi de circulație internațională. Culturile mari primesc foarte greu semnale din culturile mici. Sunt și excepții. Matei Vișniec, care trăiește la Paris, poate să-și impună piesele fie scriindu-le în franceză, fie prin relații directe cu trupele, cu teatrele, cu regizorii de acolo. Există, firește, vehicule care pot transporta textele dramatice dintr-un loc în altul. Sunt oamenii interesați de ceea ce se întâmplă în zona culturilor mici: impresarii, traducătorii, regizorii, directorii de teatru. Efortul trebuie să fie făcut însă și de către cei ce aparțin culturilor mici, care au valori transmisibile. La noi, deocamdată, interesul în privința răspândirii literaturii dramatice românești e scăzut. Trupele care merg în străinătate merg cu texte străine. Nici măcar Caragiale, un mare dramaturg universal, nu este cunoscut în străinătate. E păcat că iubitorii de teatru din lume nu au ocazia să descopere valoarea unică a lui Caragiale.
C.M.: *Nu sunteți de acord cu acel presupus autohtonism al lui Caragiale, cu cei care sunt de părere că piesele lui n-ar putea fi „gustate" de străini.*
D.S.: E o prejudecată. Caragiale însuși a învățat din dramaturgia străină niște tehnici pe care le-a aplicat în textele lui și care, evident, au fost supuse geniului său. Tehnicile circulă. Caragiale nu e un autor local. Nu e ușor de tradus pentru că are o limbă atât de bogată, de mustoasă, de savuroasă, dar, la urma urmei, nici Shakespeare nu e ușor de tradus. Actualitatea lui Caragiale nu se limitează doar la spațiul românesc.
C.M.: *Ce piese finalizate aveți în acest moment și ați vrea să le vedeți montate?*
D.S.: Aș dori să se joace mai întâi piesele pe care le-am publicat. Unele dintre ele s-au jucat foarte puțin. De exemplu, *Socrate* a avut o singură montare, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, în regia lui Nicolae Scarlat, și o variantă la Teatrul Național Radiofonic. Eu cred că este o piesă bună. La fel, *Platon*, care a avut tot o singură reprezentare. De asemenea, piesele de teatru scurt cred că sunt perfect valabile și astăzi, chiar dacă au fost scrise, marea majoritate, în deceniile 7 și 8. Nu sunt în nici un fel minate de ideologie.
C.M.: *Cu ani în urmă ați scris cronică de teatru. Cum apreciați aportul criticii dramatice la impunerea piesei românești în conștiința publicului în ultimii zece ani?*
D.S.: Îmi amintesc cu plăcere de perioada în care făceam critică de teatru, dar astăzi n-aș mai face. Nu cred că am o chemare specială în această direcție. Mi se pare că în acest moment critica e receptivă și, uneori, chiar binevoitoare față de dramaturgia românească. S-a impus un model, care inițial era necesar: cel al toleranței față de piesa românească. Criticii de teatru ar trebui să facă distincție între ceea ce e valoros și ceea ce e mai puțin valoros în dramaturgia românească de astăzi. Solidaritatea criticii și dramaturgiei e bine să existe, dar trebuie să distingem clar între valori și nonvalori.

C.M.: *Care sunt criteriile specifice care trebuie, după părerea dumneavoastră, să-l dirijeze pe critic în aprecierea unui text și a unui spectacol?*

D.S.: Principalul criteriu trebuie să fie valoarea. Nu numele autorului, nici teatrul unde se joacă, nici numele regizorului sau al protagoniștilor, nu faptul că textul e românesc sau străin, clasic sau contemporan, ci exclusiv valoarea textului și a spectacolului.

C.M.: *Care trebuie să fie obiectul central al actului critic în teatru: studiul textului sau analiza spectacolului?*

D.S.: Până nu demult, pentru că majoritatea criticilor provenea dintre filologi, analiza textului era în prim-plan. Între timp au intrat în critica de teatru și teatrologii, care cunosc și analizează mai ales spectacolul. În felul acesta s-a produs un echilibru. Filologii acordă o mai mare importanță textului, teatrologii – spectacolului. E normal să domine criteriul valorii, despre care am pomenit.

C.M.: *Domnule Dumitru Solomon, ați condus revista „Teatrul azi", conduceți acum revista „Scena". Revista pe care o conduceți și celelalte publicații care oferă spațiu cronicilor de teatru au forța de a influența instituțiile teatrale, de a da un ajutor calificat teatrelor?*

D.S.: Eu cred că au o influență și că sunt o componentă a atmosferei teatrale de la noi. Se ține seama de ceea ce se scrie în publicațiile de teatru și în cele care au pagini culturale. Cronica de teatru este făcută, bineînțeles, post-factum, consemnează un act încheiat. E imposibil, deci, să influențeze realizarea spectacolelor. Ansamblul actului critic imprimă însă implicit o direcție. Ce s-ar dori să se vadă, cum s-ar cuveni să fie spectacolele bune. În felul acesta este influențat repertoriul teatrelor, programul regizorilor.

C.M.: *Cum apreciați raporturile criticii cu publicul?*

D.S.: Nu știu dacă publicul citește cronicile dramatice înainte de a merge la teatru. Mă îndoiesc că ar face-o și, în cazul că le-ar citi, nu știu dacă ar ține seama de punctul de vedere al criticului. La noi, se comunică oral. Oamenii merg la teatru influențați de ceea ce au auzit că au văzut alți oameni: vecini, rude, prieteni etc. Dacă li se spune că e un spectacol bun, oamenii merg la teatru. De asemenea, dacă pe afiș e un actor care le place, atunci se duc să vadă spectacolul. Dacă e un autor pe care îl admiră, atunci intră în sala de spectacol. În Occident, sistemul pare a fi altul. Cronica dramatică apare în cele mai importante cotidiene, a doua zi după premieră. E scrisă de obicei de un critic de teatru cu autoritate. Dacă este elogioasă, îl „obligă" pe spectator să vadă acea montare. Dacă este negativă, îl „ține" acasă pe eventualul spectator.

C.M.: *Ce fel de pregătire dă competență cronicarului dramatic?*

D.S.: În primul rând trebuie să aibă cultură teatrală. Un cronicar fără cultură nu poate face comparații. Indiferent de studiile pe care le are – filologice, teatrologice sau politehnice, nu contează – dacă un cronicar dramatic se exprimă într-un sistem de referințe culturale, cu gust și cu judecată limpede, atunci mesajul său va fi înțeles și apreciat de cititor. De exemplu, unul dintre cronicarii de la revista „Scena", Adrian Mihalache, este fizician. Asta nu-l împiedică să aibă o cultură literară și teatrală temeinică și să dea verdicte valabile în privința spectacolelor despre care scrie.

Costin MANOLIU

Foto: Nicu CHERCIU

Cornel Răileanu și Ioan Isaiu în ARIE LEJERĂ PENTRU CAL ȘI CĂMILĂ după Dumitru Solomon și Matei Vișniec

Virginia Itta MARCU

„Faptul că joc – aerul meu, viața mea"

O artistă completă. Frumusețe, talent, forță expresivă. Am văzut-o de mulți ani – nu spun câți – în genuri diferite și niciodată n-a trecut prin scenă pur și simplu. A captat atenția, a stârnit curiozitatea, admirația, hazul sau tulburătoarea emoție, cu mijloacele simple ale inteligenței naturale, ale trăirii autentice și ale dăruirii totale în joc. Adevărul și bucuria jocului sunt elementele care o particularizează în primul rând, substratul de rost și sens al creației întrupate, sugestia de iscodire mai profundă, și mai tentantă, a misterului universului lăuntric omenesc. Vezi, simți și cercetezi, deopotrivă, zonele nemărturisite ale ursitei omului în cotidian și eternitate, în real și vis. Ceea ce fac, de fapt, marii actori ai lumii.

Din bogata fișă de creație, extrag roluri diverse, importante: în comedie lirică și satirică – *Luluța* din *Chiriția în provincie* de Vasile Alecsandri, *Elvira* din *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu, *Zița* și *Veta* din *O noapte furtunoasă*, *Zoe* din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, *Margareta* din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu (și acum una dintre „gaițe"); în dramă – *Abigail* din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, *Josie* din *Luna dezmoșteniților* de Eugene O'Neill, *Irina* din *Matca* de Marin Sorescu, *Arkadina* din *Pescărușul* de A.P. Cehov, *Martha* din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee, *Elena Andreevna* din *Șantaj* de Liudmila Razumovskaia, *Oktawia* din *Portret de criminal* de Slawomir Mrożek.

Constantin Paraschivescu: *Doamna Itta Marcu, ați absolvit, dacă nu mă înșel, în 1963... într-o serie considerabilă numeric – șaizeci și doi de actori – și remarcabilă prin câteva nume care s-au impus: Irina Petrescu, Ștefan Iordache, Eugenia Dragomirescu, Dionisie Vitcu, Valentin Uritescu și, dacă-mi dați voie, și dumneavoastră... Ce profesori ați avut?*

Virginia Itta Marcu: La început pe Dinu Negreanu, după aceea am fost la clasa lui Finți. Alexandru Finți a fost profesorul meu de la care am învățat foarte mult și căruia și astăzi îi mulțumesc pentru tot ce m-a învățat.

C.P.: *Vi s-a conturat un gen anume de personaje din anii de studii: ingenue, cochete, tragice, de compoziție, de comedie?*

V.I.M.: Când am terminat institutul, m-am dus la maestrul Finți și l-am întrebat: „Maestre, spune-ți și mie în ce sunt mai bună?". Cer scuze că pare o lipsă de modestie, dar mi-a spus așa: „În toate, Virginia... în toate!". Așa că... asta e!

C.P.: *Unde ați fost repartizată după absolvire?*

V.I.M.: La Brașov. Și aici am rămas.

C.P.: Și debutul, cum a fost?

V.I.M.: Debutul a fost o întâmplare. Se juca *Chiriția în provincie* de Vasile Alecsandri, cu Stela Popescu în *Luluța*. Ea a plecat la București și eu am înlocuit-o. Deci, *Luluța*, în 1963. Dar tot atunci am fost distribuită în *Anca* din *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș. Deci, dublu debut.

C.P.: *Ce explică statornicia dumneavoastră în colectivul brașovean?*

V.I.M.: Eu știu? Nu cred că aș putea să explic. Dar au precumpănit momentele de stimulare profesională din partea unor personalități regizorale ca Sică Alexandrescu, de pildă, care a fost și director, a lui Eugen Mercus care i-a urmat, a tinerilor ambițioși Florin Fătulescu, Mircea Marin. S-au realizat atunci niște spectacole remarcabile, diverse, moderne, unele chiar de răsunet național. Distinse și cu premii la festivalurile de teatru contemporan. Erai fericit să joci într-un asemenea colectiv.

Luluța

C.P.: *Ați jucat foarte multe roluri în genuri diferite. Ce satisfacții v-au adus ele?*

V.I.M.: Satisfacția pe care o poate aduce un rol reușit. Mie mi-a fost totdeauna teamă de plafonare. Totdeauna. Și faptul că puteam juca genuri diferite, de la *Căsătoria* lui Gogol la *Zoe* din *O scrisoare pierdută* sau *Josie* din *Luna dezmoșteniților*, m-a ajutat în lupta asta a mea cu mine însămi.

C.P.: *Ați așteptat un rol care n-a venit?*

V.I.M.: Da, un singur rol. În rest, am avut de toate. Mi-am dorit grozav de mult în tinerețe, și la maturitate, mă rog, să joc *Cleopatra*. Și n-am avut prilejul.

C.P.: *Din* Cezar și Cleopatra *de Bernard Shaw...*

V.I.M.: Nu, din *Antoniu și Cleopatra* de William Shakespeare. La Bernard Shaw nu m-am gândit niciodată. Fiindcă în *Cezar și Cleopatra* eu o vedeam pe Vivien Leigh, adică mai minionă, însă *Cleopatra* lui Shakespeare era mai aproape de mine și pe ea aș fi vrut s-o joc. Nu s-a putut. Așa a fost să fie!

C.P.: *Relația cu partenerii experimentați se stabilește mai firesc, îi cunoașteți. Cum e relația cu tinerii?*
V.I.M.: A, excelentă!
C.P.: *În* Șantaj, *de pildă...*
V.I.M.. Cred că de puține ori s-au înțeles oamenii cum ne-am înțeles noi. A fost o atmosferă de lucru extraordinară! Eu am primit de la ei, eu le-am dat lor... Iar Claudiu Goga este un regizor nemaipomenit!
C.P.: *Există o emulație profesională în teatrul din Brașov?*
V.I.M.: Eu zic că, de când a venit Mircea Cornișteanu, există așa ceva. A scos teatrul din anonimat. A adus regizori importanți, ne-a pus la lucru... Or, asta înseamnă teatru viu. Aduce cronicari la premiere, a organizat o microstagiune cu șase spectacole la București, toamna trecută, ne vede lumea... Un teatru care nu se vede, acela e un teatru mort.

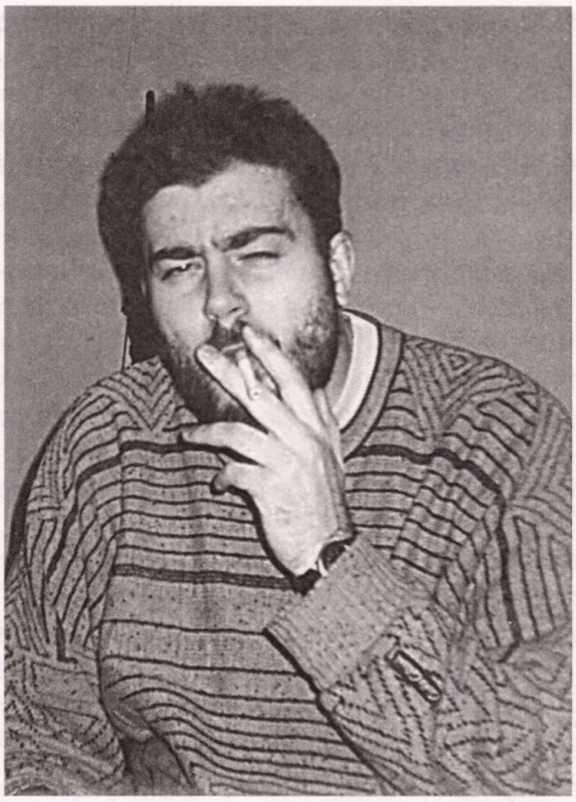
C.P.: *Publicul din Brașov vine la teatru?*
V.I.M.: Brașovul e un oraș muncitoresc, cu multe probleme la ora actuală. Poate și generale, că omul nu mai are chef de teatru. Se gândește la multe altele, are destule necazuri și când vine de la lucru preferă să se uite la televizor. Nu se mai gândește la teatru. Poate, cu timpul, se vor reîntoarce. Eu, personal, n-am timp să mă uit la televizor, dar când deschid și văd numai violuri, asasinate, psihopați, închid și-mi iau o carte și citesc. Până la urmă, lumea o să se satură de toate astea și o să se reîntoarcă la teatru... unde să plângă alături de mine, să râdă alături de mine, să învețe ceva, să-și pună întrebări, să-și răspundă.
C.P.: *Ce vă mulțumește, ce vă nemulțumește, doamnă, în viața de artist?*
V.I.M.: Ei, e o întrebare foarte grea... N-am ajuns vedetă, cum visează orice actor. Dar este o mare mulțumire, pe care eu nici nu cred că pot să o exprim în cuvinte, faptul că joc. Este o patimă, este aerul meu, viața mea, totul! Nu cred că poate fi mai mare mulțumire. Nemulțumiri, sigur că sunt... Mi-ar plăcea să existe mai puține răutăți, să ne ajutăm mai mult unii pe alții, că e o meserie care se face în colectiv. Mi-ar plăcea ca, de exemplu, consilierii locali să fie mai aplecați către teatru și cu o înțelegere mai mare pentru faptul de cultură. Să ne iubească mai mult.

C.P.: *Ce vă doriți pentru anul 2000? Și din 2000 încolo?*
V.I.M.: Să știți că meseria noastră e, în primul rând, una de rezistență. Deci, îmi doresc în primul rând sănătate. Și putere de muncă, fiindcă dacă asta e patima mea, s-o mai pot face...

Constantin PARASCHIVESCU

Claudiu Goga

„Din vocabularul teatrului românesc s-a cam șters cuvântul dragoste"



Cristina Modreanu: *Ești unul dintre cele mai bune „produse" din ultimii ani ai școlii românești de teatru. Privind înapoi la anii de școală, cât la sută consideri că a contribuit ea la formarea personalității tale artistice?*

Claudiu Goga: Nu știu exact cât, foarte mult în orice caz. Cred că am fost norocos pentru că am nimerit la clasa Valeriu Moisescu–Mircea Cornișteanu. Eu veneam în această școală dintr-un domeniu complet paralel, făcusem doi ani de electronică, am dat „la noroc" la Academia de Teatru și Film și – culmea! – am intrat primul. M-am schimbat foarte mult în bine, eu, ca om, în acești cinci ani. Las la o parte acum ce am câștigat profesional vorbind. A contat mult școala. E o școală foarte generoasă, cu condiția să o tratezi foarte serios și eu cred că am reușit. Altfel, sistemul e făcut de așa natură încât nimeni nu te împinge niciodată de la spate. Tu trebuie să-ți dai silința, să vrei să primești tot ce-ți poate oferi ea. Sunt mândru să spun că în cinci ani de zile nu am lipsit decât o dată de la cursul de regie, care mă interesa cu adevărat. Nu mi se părea corect ce făceau unii dintre colegii mei care nu dădeau pe la școală, în schimb susțineau sus și tare că sistemul e prost, că lucrurile nu merg... Sigur, sistemul nu e perfect, dar cred că dacă i te dedici cu pasiune și seriozitate, școala îți poate oferi cât nici nu te aștepți.

C.M.: *Ce te-a făcut, totuși, să-ți schimbi atât de radical destinul, trecând de la electronică la regie?*

C.G.: Era un gând care mă bântuia încă de pe la sfârșitul liceului, dar un gând pe care nu l-am luat niciodată în serios. Pe urmă, în cei doi ani de electronică am văzut mult teatru în București. La un moment dat mi-am dat seama că, în ciuda reușitelor mele în matematică (olimpiade ș.a.), nu aveam nici o înclinație către domeniul pe care îl studiam. În plus, nu-mi plăceau oamenii din jurul meu, era un soi de incultură în masă care-mi displăcea. Ce m-a hotărât să schimb totul a fost o afirmație a unui profesor, care ne preda unul dintre cele mai grele cursuri și care, după ce ne-a chinuit un an întreg, ne-a spus într-o zi: „Componentele astea nu se mai fac nici măcar în România, însă noi trebuie să le învățăm". Am simțit cumva că trece timpul pe lângă mine fără nici un rost și n-am putut să mă împac cu așa ceva. Am scăpat de-acolo și mă bucur. Atunci n-am avut curajul să le spun părinților mei, amândoi ingineri. Au aflat abia peste vreo jumătate de an și au fost disperați la început. A fost reacția tipică: „cum lași tu facultate serioasă, ca să tai frunză la câini?"... Pe urmă s-au obișnuit cu ideea, în general nu mi-au impus niciodată să fac ceva. S-ar putea însă ca, în timp, eu să fiu cel căruia să-i pară rău.

C.M.: *Ai „date" în sensul ăsta?*

C.G.: Nu concret, însă în teatru exiști atâta timp cât ești bun. În plus, în România se va face din ce în ce mai puțin teatru, din cauza lipsei de bani. Poate că era mai simplu să mă apuc de afaceri...

C.M.: *Sau poate că o să continui să faci spectacole bune, din ce în ce mai bune, şi vei fi unul dintre acei regizori – puţini, ce-i drept – care câştigă foarte bine, chiar în România.*
C.G.: E o posibilitate, deşi una mai mult teoretică, pentru că la noi valoarea spectacolului nu „rimează" întotdeauna cu cât se câştigă pentru el .Am senzaţia că *box-office*-urile sunt puţin artificial alcătuite în România.
C.M.: *Apropo de acest termen, care sună atât de occidental şi care se impune mai greu la noi, ai simţit că ţi-a crescut* box-office*-ul după premiile pe care le-ai luat?*
C.G.: Nu, premiile au contat pentru mine în măsura în care au contat pentru directorii de teatre. Am fost, ce-i drept, invitat să montez în mai multe locuri. Am reuşit chiar performanţa de a fi refuzat trei oferte în Bucureşti – una la Teatrul Naţional, alta la „Bulandra", amândouă cu piese româneşti şi o piesă foarte frumoasă de Arthur Koppit la „Comedie", care nu s-a făcut pentru că echipa nu s-a coagulat aşa cum aş fi vrut eu. Nu ştiu, există acum moda asta – dacă eşti regizor tânăr, te cheamă în Bucureşti doar ca să montezi texte impuse, de cele mai multe ori mediocre, alese doar pentru că sunt româneşti. Eu n-am vrut să fac asta. Am preferat să lucrez în provincie piese care mă interesează, decât să fac texte proaste în Bucureşti.
C.M.: *Ai un program pe care vrei să-l urmăreşti sau ai doar teme care te preocupă şi în funcţie de care îţi alegi textele?*
C.G.: Nu, nu am un program, dar încerc să-mi aleg textele astfel încât problematica pe care o conţin să fie actuală, contemporană. Eu cred că omul trebuie să vină la teatru să vadă lucruri pe care le poate percepe în realitatea lui imediată. Chiar ieri (interviul a fost luat a doua zi după premiera cu *Portret de criminal* de Slawomir Mrożek, 25 februarie 2000 – *n.a.*) cineva mi-a spus că în toate spectacolele mele – *Conu' Leonida*, *Şantaj*, *Portretul* – sunt tratate probleme sociale. Cred că e firesc să te preocupe asemenea lucruri în România acestor ani. Cum să spun, nu mi se întâmplă să iau piesa, să o citesc şi dacă nu e o chestie socială în ea să o arunc, însă prefer ca tema să fie ancorată în realitatea imediată. Nici în provincie lucrurile nu stau chiar aşa de simplu – poţi să vrei tu să montezi, să zicem *Hamlet*, dar dacă nu ai distribuţia necesară în teatrul respectiv...; sau poţi să te gândeşti tu la o tragedie senzaţională şi directorul să vrea o comedie... Dar, oricum, ai o libertate de alegere mult mai mare, nu ţi se pune ca la Bucureşti textul pe masă cu „explicaţia" – ori asta, ori nimic. Nu vreau să spun acum că nu e bine să se promoveze dramaturgia românească, dar cred că asta nu trebuie să se întâmple oricum, faptul că e românească nu-i dă automat dreptul de a ieşi pe scenă.
C.M.: *Din câte ai citit tu, în ce măsură ţi se pare că este valabilă această dramaturgie?*
C.G.: Cu riscul de a-i supăra pe unii sau pe alţii eu continui să cred că, în afară de Caragiale, noi nu avem nici un dramaturg adevărat. Sigur, e puţin exagerată afirmaţia, dar eu nu am găsit piese ai căror autori să înţeleagă că în spatele personajelor create de ei sunt, totuşi, oameni. Sau, dacă e un tip de teatru „special", ceva tot trebuie să existe, nişte relaţii, un conflict, nu doar un limbaj plin de neologisme pe care să-l citeşti doar cu DEX-ul lângă tine. Plus că am văzut că scriu teatru nişte oameni care, nu numai că nu au citit teatru, dar nici nu stau lângă scenă, lângă actori, ca să înţeleagă mecanismul special al teatrului, care nu are nici o legătură cu proza sau cu poezia. Sunt oameni care, scriind de ani de zile într-un anume fel, nu cred că se mai pot întoarce la simplitate, la firesc, la sinceritate. Ne încurcăm în aluzii şi metafore uitând că teatrul e... cu oameni. Spun toate astea sub rezerva că eu nu am citit decât o parte din ceea ce s-a scris.
C.M.: *În spectacolele pe care le-ai făcut până acum – în afară de* Dictatorul *de la „Casandra" – ai lucrat cu actori mai în vârstă decât tine. Nu simţi nevoia să-ţi alcătuieşti o echipă de oameni de vârsta ta, care să aibă crezuri comune? Nu crezi în ideea de generaţie?*
C.G.: În şcoală credeam chiar foarte mult. Însă tot şcoala m-a făcut să înţeleg că e inutil să merg pe ideea asta. După ce din anul I până în anul V am lucrat cam cu aceiaşi oameni, la un moment dat ceva n-a mai mers. Nu e suficient să ai aceeaşi vârstă cu nişte oameni ca să comunici bine cu ei. Pe urmă a fost şi ceva ce ţine de destin, pentru că la venirea mea la Braşov am întâlnit actori mai în vârstă, foarte buni. Cred că cel mai important este să poţi face echipă, indiferent cărei generaţii aparţin membrii acesteia. Probabil că, încet-încet, o să-mi constitui în trupa Teatrului Dramatic „Sică Alexandrescu" propria mea

echipă din care vor face parte și tineri și bătrâni. Dacă e să fiu sincer, cred că cea mai tânără actriță din trupă e Itta Marcu – un om cu o energie interioară extraordinară. E mai tânără și decât mine.

C.M.: *Asta s-a văzut și în* Portret de criminal *și în alte spectacole din stagiunea trecută, ceea ce i-a adus doamnei Virginia Itta Marcu Premiul pentru cea mai bună actriță la Gala UNITER. De altfel, spectacolul tău* Șantaj *a mai adus o nominalizare – cea la Premiul pentru debut, actriței Iulia Popescu.*

C.G.: Da, sunt fericit dacă am putut să contribui cumva la punerea lor în valoare. Cred că doamna Itta Marcu merită cu prisosință acest premiu, iar Iulia a făcut mari progrese de când a intrat în trupa brașoveană. A fost o alegere foarte bună, colegi de-ai ei din aceeași generație s-au pierdut deja pentru că au rămas în București și nu au jucat nimic sau prea puțin ca să fie remarcați.

C.M.: *Prin spectacolul de aseară, prin textul ales și prin forma pe care i-ai dat-o, te înscrii într-un curent est-european care își propune să readucă în atenție teme majore, ținând de traumele profunde suferite de societățile din această zonă a Europei sub regimul comunist. Crezi că generația de azi mai este interesată de acest subiect?*

C.G.: Relația aceasta între cel care a turnat și victima lui este o relație care definește societățile din Est de 50 de ani încoace și cred că, atâta timp cât ea nu va fi clarificată, lucrurile nu vor putea funcționa mai bine. Peste tot conduc oameni care s-au format în perioada aceea și care nu se poate să nu fi interacționat cu cineva, fie dintr-o tabără, fie din cealaltă, iar lucrul acesta i-a marcat. Viața lor a fost afectată, indiferent că erau pro sau contra regimului. Mi se pare extrem de actual acest text, iar spectacolul nostru nu-și propune să dea verdicte, să spună cine e vinovat și cine nu. Asta trebuie să facă cei care îl vor vedea. Pe noi, îmi amintesc, ne duceau cu școala la mitinguri, defilări, iar noi nu știam cum să o ștergem mai repede, dar la începutul acelei epoci au existat oameni care credeau cu adevărat în acel regim, făceau aceste lucruri de bunăvoie. Nu cred că ei trebuie condamnați, a fost un fenomen de masă, care azi n-ar mai fi posibil. Refuz să cred că s-ar mai putea întâmpla. Însă urmările continuă să se arate. Din punct de vedere al formelor, în România comunismul a dispărut în 22 decembrie 1989. E foarte ușor să decupezi stema de pe steag și să arzi portretul lui Ceaușescu, însă comunismul e încă în noi, are rădăcini puternice, e în oamenii care conduc țara, chiar dacă se dau ei democrați. Nici măcar nu cred că ei sunt conștienți, prin urmare nu sunt de condamnat, n-au cum să gândească altfel. De aceea, cred că singura soluție salvatoare pentru România, este cea biologică. Trebuie să ajungă la putere niște oameni care nu s-au format atunci, a căror personalitate nu a fost atinsă de „ciuma roșie".

Cristina MODREANU

Octavian SAIU

Un recurs la conștiință

Întuneric. În fața unui panou uriaș, indescifrabil, un bărbat rostește un monolog. Treptat, vagul imaginii dispare și ni se dezvăluie portretul lui Stalin; lui îi sunt adresate întrebările. Confesiune intimă, eșec al exorcizării acestui chip care rămâne impregnat în sufletele oamenilor.

Tendință accentuată în ultima perioadă, inserarea ilustrației filmice în opera teatrală traduce, într-o manieră baroc-postmodernă, inadecvarea perfectă a artistului la mijloacele propriului limbaj. Devenit, într-un fel, insuficient, el reclamă aventura în formule sincretice, a căror eterogenitate provoacă privirea și simțul estetic.

În premiera brașoveană, rolul proiecției pe cortină (a cărei rigiditate și cromatică trimit la simbolul – teatral la origine – al cortinei de fier) este dublu, contradictoriu. În prima parte scenele aparțin absurdului clasic, cu rădăcini suprarealiste: relațiile între *Bartodziej* și conștiința sa – spectrul lui *Anatol*, apariția medicului și tot dialogul sunt compoziții parodice, puternic contrastante cu istoria dezarmantă surprinsă pe ecran. Această structură semnată de regizorul Claudiu Goga este expresia unui verdict critic în spiritul timpului: fermentul și motivația

viziunii absurde asupra lumii au dispărut.

În fața realității, arta poate fi însă mai percutantă. Este teza pe care o desluşim în cea de-a doua jumătate, când nimic din comicul deriziunii nu mai poate exista, când culpabilitatea şi suferința ca destin sunt replica vie a istoriei mistificate.

Cŏntextul stilistic şi filosofic deosebeşte sever cele două părți. Corporalizată în imagini funcționale şi semnificative, viziunea scenografică a lui Mihai Mădescu dă ritm şi omogenitate lecturii propuse.

Dezbaterea asupra principiilor morale este transpusă în planul concretului palpabil. Aproape de spectatori, personajele sunt parcă desprinse dintre noi, şi, totuşi, într-o altă lume, fără acces la ceea ce ne defineşte condiția: libertatea.

Textul dramatic al lui Mrożek propune o interferență a timpurilor aproape imposibil de realizat în reprezentație. Pulverizând dialectica, totul este supus unei perspective ce integrează timpul real într-o ordine proprie conştiinței. Relația dintre victimă şi delator e pretextul unui examen intim al acestei conştiințe naufragiate, în raport cu societatea şi cu sine. Mărturisindu-şi uriaşa vină, ispăşind-o prin fapte, eroul central reuşeşte convertirea interioară. Fără ostentație, soluția sugerată este spiritualitatea ființei umane, calea de la grotescul trădării la sacrificiul compensatoriu.

Costache Babii surprinde criza insului săgetat de remuşcări cu tulburătoare autenticitate a nuanțelor. Deopotrivă, Mircea Andreescu, în rolul întemnițatului reabilitat în chip perfid şi depinzând acum de alții, creează stări memorabile. Fermitatea şi sensibilitatea *Oktawiei*, determinante pentru parcursul biografiilor, şi-au aflat în Virginia Itta Marcu cea mai convingătoare întruchipare. Hohotul ei terifiant este în esență imaginea pură a disperării. În logica spectacolului, îi corespunde râsul strident al pionierilor printre cadavre. Aparținând unei generații formate intelectualmente în epoca postcomunistă, regizorul nu-şi permite să fie moralist; e doar un sceptic lucid al acestor vremi când optimismul a ajuns o soluție bovarică...

La sfârşit însă, cei doi prieteni părăsesc geografia universului-celulă, trecând dincoace de cortină. Metaforă, moartea lui *Anatol* este, de fapt, o „mântuire în libertate". O astfel de perspectivă permite interpretarea că întregul demers spectacular este un veritabil *descensus ad inferos*, o cufundare în rău pentru a salva ce mai poate fi salvat.

Este istoria din *Portret* tragedia acestor destine? Răspunsul pare a-l da tânăra *Anabella*, care-şi caută liniştea şi siguranța într-un viitor neclar. Simptome funeste ale acestui viitor sunt copiii, stigmatizați inconştient de *Portretul* care a paralizat nu doar trupuri, ci şi suflete. Impactul scenei finale este izbitor prin grotescul ei.

Poezia austeră a textului, simplitatea gravă, pertinența argumentului cinematografic şi, firește, creațiile actorilor sunt elementele care recomandă valoarea acestui spectacol. În orașul care odată s-a numit Stalin, el înseamnă un act etic şi cultural, un recurs necesar la analiză şi autoanaliză.

Iulia POPESCU şi Virginia Itta MARCU

Ion PARHON

Duel sau duet?

Pe un petic de „gazon", la doi pași de spectatori, cocoțați și ei pe scenă, două personaje, într-o relație cu valențe mitice și mistice, amintind de Cain și Abel. Erau *„frații"* din piesa cu același titlu a lui Sebastian Barry, pusă în scenă de Alexandru Dabija, la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov. Ceea ce se petrecea în fața ochilor era de-a dreptul fascinant! Doi actori eminenți „oficiau" în Casa Thaliei o lecție de teatru ca o liturghie în care, cu o pilduitoare „umilință", ei slujeau și se slujeau unul pe celălalt, permanent, într-o armonie profesională de o tulburătoare frumusețe. Nu este deloc puțin lucru, într-o vreme când, tot mai des, pe scene mai mici ori mai importante, vezi actori consacrați, nu începători, grăbiți „să iasă în față", „să-și facă numărul", în detrimentul partenerilor, faptul ascunzând și el un grăunte de violență, de agresivitate, de abdicare în fața narcisismului, a egoismului, a mentalităților primitive. Încurajați câteodată chiar de pana vreunui critic sau de un juriu „păcălit" de vedeta care a pus astfel mâna pe un premiu cu totul nemeritat, căci s-a făcut „remarcată" pe sine în detrimentul altora, acești „egoiști" ai scenei transformă nu de puține ori spectacolul într-o jalnică succesiune de monoloage

juxtapuse, de mici „recitaluri" ce vor să se impună cu orice preț, ignorând cerințele „întregului".

Deunăzi, pe scena brașoveană, mi-am reamintit toate aceste lucruri, în spectacolul cu *Portret de criminal* de Mrożek, împlinit sub bagheta tânărului (cât de matur profesional!) Claudiu Goga. Alături de remarcabila evoluție a actrițelor Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă Chelbea și tânăra Iulia Popescu, spectacolul punea spotul performanței pe doi „actori eminenți", pe „tandemul" alcătuit de ei sub semnul profesionalismului desăvârșit. Aceiași interpreți din *Frații* ! Să fie o simplă coincidență isprava lor, ce a determinat în bună parte succesul spectacolului acesta despre culpabilitate și ispășire, dar mai ales despre condiția umană aflată adeseori între dizarmonia împinsă către absurd și o uriașă nevoie de ordine și toleranță? Îmi stăruie în fața ochilor confruntarea dintre cei doi, în actul al doilea. *Turnătorul* vine să-l vadă pe *prietenul* care a stat 20 de ani în temniță din cauza lui. Vine să-i cerșească o pedeapsă, care să-i curme coșmarul mustrărilor de conștiință. Scena este antologică. Cu elanuri adolescentine și cu răbufniri de incompatibilitate morală, cu ură și cu tandrețe, cu mărturisiri tardive, care străbat însă ca un taifun firea celor doi și emoția spectatorilor. Există în jocul lor o admirabilă știință a dozajului mijloacelor de expresie, a punerii accentelor, a trecerii de la deznădejdea mută la paroxismul durerii și al protestului, sau la acordul „tacit" de pace în fața timpului ce conferă inutilitate reacțiilor radicale. Există o pilduitoare artă a tăcerii, când fiecare, pe rând, îl „ascultă" pe celălalt, când pe fața fiecăruia se citesc ecourile adânci, telurice, ale vorbelor, ale faptelor, ale atitudinii celuilalt. În expresii mimice și corporale de o rară mobilitate, în gesturi voit ezitante sau abrupte, explozive, avem pe rând imagini de efigie ale călăului umilit și ale victimei incapabile de a-și savura victoria, imagini ale răului cu chip grotesc și ale binelui schilodit de o lume ce și-a vândut sufletul diavolului roșu. Ce înțelegere sublimă, ce transfer divin de energie subiectivă, de la un actor la celălalt, au făcut ca acest „parteneriat" între cei doi să întrupeze nu numai profesional, adică estetic, ci și etic, dacă nu chiar mistic, frumusețea invulnerabilă a teatrului? Iisus a spus: *„Dacă doi dintre voi se vor învoi pe Pământ, orice lucru pe care-l vor cere se va da de la Tatăl meu care este în Ceruri"*. Pentru că fiecare dintre cei doi este vizionarul și susținătorul moral al viziunii celuilalt. Altfel spus, pentru că și pe scenă, ca și în viață, sau mai ales pe scenă, se confirmă adevărul creștin, potrivit căruia fiecare om trebuie să însemne o verigă de aur în lanțul binelui celuilalt. La înălțimea sacră a performanței, o „confruntare" între doi actori de mare calibru este și un „duet", dar și un „duel", nu-i așa? Doar o binecuvântare dumnezeiască poate face ca ele să coexiste sub semnul grației divine. Iar din scânteile „duelului" să urce spre noi flacăra purificatoare a frumosului, a credinței, a iubirii. „Minunea" de pe scena brașoveană poartă două nume de actori: Costache Babii și Mircea Andreescu. Doi pentru eternitate...

Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov – *Portret de criminal* **de Slawomir Mrożek. Traducerea: Stan Velea. Regia: Claudiu Goga. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoiescu. Ilustrația muzicală: Claudiu Goga. Distribuția: Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Viorica Geantă Chelbea, Iulia Popescu, Constanța Comănoiu, Mara Nicolescu, Marius Cordoș, Marius Cisar, Dan Cogâlniceanu, Traian Grigoriu, Neculai Sirițeanu.**

MONA CHIRILĂ

Mona CHIRILĂ

„Stilul în teatru se face prin exercițiu"

Kelemen Kinga: *Iată că vă găsește soarta într-un teatru unde se joacă în limba maghiară. E prima ocazie?*
Mona Chirilă: Am mai lucrat în Ungaria, la Teatrul de Păpuși din Kecskemet, de fapt aceea a fost prima mea întâlnire cu o trupă maghiară. Am avut translator, lucrurile au mers destul de bine. Nu știu limba maghiară și dacă continui să lucrez cu trupe maghiare, cu vremea, acest lucru cred că va deveni un complex... Am de multe ori senzația că se vorbește, se discută lucruri pe care eu nu le înțeleg și la care nu am acces. Uite că sunt totuși la a treia tentativă de a construi un spectacol cu o trupă maghiară. A doua trupă a fost tot un teatru de păpuși, cea de la Târgu Mureș, cu care am pus în scenă *Crăiasa zăpezii* chiar înainte de a veni aici, la Cluj. M-am înțeles cu ei extraordinar.
Șansa de a lucra cu o trupă maghiară de teatru dramatic mi-a fost oferită de Tompa Gábor, cu care mă cunosc de multă vreme. Trupa mă servește, mă înțeleg nespus de bine cu toată lumea, fără excepție. Este o trupă de profesioniști în adevăratul sens al cuvântului: disciplinați, înțelepți, inteligenți, foarte talentați.
K.K.: *Ați obținut mai multe „premii pentru originalitate". Însăși ideea de bază a* Căsătoriei...
M.C.: De multe ori am suspectat povestea asta cu premiile pentru originalitate. Am senzația că premiile sunt împărțite înainte de vizionarea spectacolelor. S-au dat premiile pentru regie, s-au dat premiile pentru spectacol, și, iată, te trezești și tu cu un premiu pentru originalitate... care nici nu știu exact ce înseamnă. S-ar putea să fiu originală... Construiesc spectacole în felul în care văd eu lucrurile, și stilistic chiar încerc să mă definesc și să creez într-un anume fel ceva care să fie unic, care să fie amprenta Mona Chirilă. Dar lucrurile acestea cer timp, cer multe tentative, multe eșecuri chiar, câteva victorii și mult, mult exercițiu. Stilul în teatru se face cu exercițiu, nu stând și gândindu-te sau scriind despre asta.
K.K.: *Apropo de originalitate. Cum se leagă Gogol de imaginile lui Botero?*
M.C.: În mintea mea se leagă. Când am văzut prima dată un album Botero, lecturile mele din Gogol au „sunat" bine în imaginile lui. Ideea *Căsătoriei* cu imagini din Botero mi-a venit cumva în tren, adică așa, cum îți vin în general ideile, nu știi de unde vin și unde se duc... Mie mi se pare că stilistic merg foarte bine împreună. Imaginile sugerate de Gogol sunt foarte asemănătoare cu cele pe care le-am regăsit în Botero.
K.K.: *Personajele din* Căsătoria *sunt mult mai în vârstă decât apar în această reprezentație. De ce ați optat pentru o distribuție atât de tânără?*
M.C.: Treaba asta ține de o anumită citire a textului. Cred că ai dreptate când spui că personajele lui Gogol erau gândite de el ca fiind mult mai în vârstă...
K.K.: *Mă refeream la petițori...*
M.C.: Da, există chiar un pasaj în textul lui Jevakin, că e de zece ani în pensie... Dar până la urmă să ne gândim, vârsta nu înseamnă neapărat păr alb, față suptă, trup osos și cearcăne adânci. E la urma urmei relativă, am întâlnit oameni în vârstă care arătau foarte tineri. Revin la ideea lecturii, cât anume respect cuvântul lui Gogol și cât anume îmi iau eu libertatea de a-l interpreta. E și o decizie „tehnică", am optat pentru o trupă tânără, oameni care să-mi fie apropiați ca vârstă fiind conștientă că numai cu ei voi putea construi spectacolul. Sunt mult mai maleabili, fizic vorbind, mult mai apți să răspundă la solicitări, câteodată, pur fizice. Să nu uităm că ei sunt supradimensionați în spectacol, trebuie să-și poarte corpurile astea care îi transpiră, au o grămadă de mișcări cu ele, fiind concepuți foarte mobili. Cred că era greu de construit spectacolul din punctul de vedere al mișcării cu actori mai în vârstă.
K.K.: *Aceste „grăsimi", care îi fac pe actori să arate supraponderali au fost proiectate de Carmencita Brojboiu, o scenografă cu care ați realizat mai multe spectacole.*
M.C.. Am cunoscut-o pe vremea când eram director la Teatrul de Păpuși din Constanța. Ea a dat un concurs de scenograf și mie mi-au plăcut foarte mult desenele ei. Atunci am ales-o pe Carmencita, și am

început să facem împreună primele ei spectacole în teatrul de păpuși. Carmencita a ajuns să ia o grămadă de premii de scenografie, și cu spectacolele făcute cu mine. A ajuns să lucreze și în Anglia, a avut o mulțime de colaborări, nu numai în teatrele de păpuși, ci și în teatrele de balet sau teatre dramatice. S-a format, practic, cu mine ca scenograf, și nu spun asta pentru că ea ar trebui să-mi datoreze ceva, e important un singur lucru: e bine, dacă un regizor își găsește scenograful cu care poate va lucra toată viața...

K.K.: *Scenograful-pereche...*

M.C.: Pot să fie și doi. În cazul *Căsătoriei,* de exemplu, lucrăm în trio, domnul Theodor Th. Ciupe semnează decorul și Carmencita – costumele... Noi am mai avut o tentativă care sper că se va finaliza, cu o dramatizare făcută de mine după un bine cunoscut scriitor japonez, spectacol care, cel puțin pe hârtie, este construit, și în care am mers cu același cuplu, adică Ciupe – decoruri, Cita – costume. Sper să mai putem colabora, mie mi se pare un trio foarte bun, mă înțeleg foarte bine cu amândoi, deși pe domnul Ciupe l-am descoperit ulterior. Prima dată când am lucrat în Cluj, *Regina-Mamă* la Național, am lucrat cu fiul dânsului, Mihai, și m-am cunoscut mai târziu cu tatăl, deși îmi erau cunoscute scenografiile dânsului.

K.K.: *Schițele de decor ale lui T. Th. Ciupe, pe care am avut ocazia să le văd, erau fiecare foarte personale și foarte diferite una de cealaltă. Cum s-a ajuns la această variantă finală a decorului, acest spațiu fragmentat orizontal prin trei module rabatabile?*

M.C.: Chestia asta ține de bucătăria uneori halucinantă a unei relații dintre un regizor și un scenograf. Dacă urmărești evoluția decorului în schițe, un anumit fir roșu în tentativele anterioare, de multe ori găsești o grămadă de lucruri bizare, și te întrebi: „Dar, Dumnezeule, cum s-a ajuns la varianta asta..." Nici eu nu pot să-ți spun. De multe ori la proiectul final se ajunge în modul cel mai „oniric" posibil: începe o frază, se continuă, se fac diferite conexiuni, mai arătăm un album, mai pescuim imagini, ne mai reamintim de alte lucruri, ce-ar fi să facem așa, ce-ar fi să fie și mai mult. Modul în care se ajunge la o etapă finală cu un spectacol este realmente o aventură.

K.K.: *În versiunea scenică pe care o pregătiți, personajul-cheie este* Kocikariov.

M.C.: Și la Gogol există premisele personajului pe care eu l-am proiectat, dar e totul recentrat. La mine *Kocikariov* este chiar diavolul încarnat, așa cum îl vedea și Gogol, și Bulgakov mai târziu. E diavolul fără mască, nu diavolul în frac ca la Byron, diavolul care e un om obișnuit, șefu' de departament, adminstratoru' de bloc, micul șefuleț din birou, cel de la ghișeu etc. E unul dintre noi. L-am construit într-un anume fel, un fel de „caricatură sinistră" dacă vrei să-l citez pe Gogol, e și comic, dar poate deveni și îngrozitor, înspăimântător până la fantastic, nu e numai om, sau nu e întru totul om. Are în el ceva teribil, uluitor care insuflă tuturor un soi de ostilitate inexplicabilă amestecată cu spaimă și dezgust. Știe secretele tuturor, îi strânge în chingi, îi comandă, fixează legi, impune criterii morale. Cine nu i se supune îi stârnește o furie vitriolantă. E construit după mecanismul interior al tuturor tiranilor din toate timpurile. Extermină, torturează, elimină în numele unei morale dogmatice care, zice el, e pusă în slujba selecției speciei umane. Există și o porțiune de text introdusă de mine care este compilată din Gogol și Dostoievski, unde se formulează clar „programa" lui *Kocikariov* prin căsătorie. Prin unirea bărbatului cu femeia exista o tentativă de a reconstrui paradisul, dar în varianta lui: un paradis al supraponderalilor, al supraalimentaților, al digestiei bulimice, în care *Eva* este halucinant de grasă, *Adam* este pandantul ei, exact ca la Botero. O replică *kitsch*, dar teribil de *kitsch* la paradisul biblic. Problema se pune în ce măsură *Podkoliosin*, această victimă virtuală ideală, se supune sau nu, merge sau nu până la capăt în acest proiect diabolic. Versiunea de final pe care am construit-o dezminte acest lucru. Urmează să vedem dacă este descifrabil și spectatorilor. Sigur, e o tentativă, orice spectacol e o tentativă de a pune în realitate un demers teoretic. Ce se va naște, este mai mult sau mai puțin „disciplinat" teoriei, s-ar putea să iasă 50%, s-ar putea să iasă mai puțin sau întru totul, de ce nu?

Căsătoria este un proiect în care îmi pun în practică niște gânduri pe care încerc să le urmăresc foarte clar. Cum devin ele realitatea spectacolului, să decidă fiecare după vizionarea lui...

Kelemen KINGA

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Căsătoria* de N.V. Gogol (o întâmplare cu totul neverosimilă). Regia: Mona Chirilă. Decoruri: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu. Distribuția: M. Kántor Melinda, Panek Kati, Bogdán Zsolt, Kardós M. Róbert, Dimény Áron, Szabó Jenö, Bács Miklós, Laczó Júlia, Orbán Attila. Data premierei: 13 martie 2000.

Roxana CROITORU

Comedie celebră în notă personală

Premieră de premieră, spectacol după spectacol, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj se succed titluri importante, regizori consacrați sau în devenire; în ambiția și grija directorului-regizor Tompa Gábor, pentru ca actorii, „trupa să-și mențină nivelul artistic ridicat" și teatrul un prim loc în atenția generală.

Ultima opțiune: comedia *Căsătoria* de Gogol și un regizor: Mona Chirilă, care aparține încă tinerei generații, dar cu un stil deja recunoscut, propriu, original, ca o „semnătură".

Căsătoria, piesă începută de Gogol în 1833 și publicată în 1842, după *Revizorul*, oferă „material bogat pentru înțelegerea particularităților artei comice".

Absurdității anecdotice a întâmplărilor, (transformarea căsătoriei în negoț, în farsă stupidă) prezentării mirilor, activității peținitoarei, Gogol îi pune capăt prin finalul absurd, neverosimil și rușinos: scandaloasa fugă a mirelui dinaintea căsătoriei.

Înscenarea Monei Chirilă – din care două personaje au dispărut: e vorba de mătușa *Arina Panteleimonovna*, ale cărei sarcini sunt într-o oarecare măsură preluate de *Duniaşka*, fata în casă, și de *Starikov* hangiul – înscenare în care sunt inserate într-un monolog al lui *Kocikariov* alte texte ale lui Gogol, ca și ale lui Dostoievski, prinde viață în forma și spațiul pictorului columbian Fernando Botero. Oameni plăsmuiți grotesc, supradimensionați, concentrați exclusiv pe un punct unic al existenței lor se mișcă într-un spațiu comprimat, înconjurați de obiecte mici.

Decorul imaginat de scenograful T.Th. Ciupe se reduce, la debutul spectacolului, la un pat în mijlocul scenei, simbol și loc al lenei lui *Podkoliosin* și al simbolisticii erotice exprimate direct de mai toate personajele, iar în

avanscenă, o baie încorporată în podea, alt loc de refugiu pentru meditații și nehotărâri ale aceluiași *Podkoliosin*. Pe măsură ce subiectul piesei înaintează, decorul reprezintă locuința miresei, o secțiune longitudinală a casei, alcătuită din trei module, nișe glisante evident prea mici pentru personajele supraponderale ce o populează (vezi mirii înghesuiți în minuscula bucătărie, preocupați să înfulece tot ce le iese în cale) și al cărei pod e supraîncărcat de slănini, cârnați, jamboane și haine. Surpriza în plastica decorului, ce urmează în stil propriu desenul figurativ al lui Botero, o reprezintă începutul secțiunii a doua a spectacolului, în care pe partea superioară a celor trei nișe glisante, cu spatele acum spre public, sunt redate în zbor personajele grotești „ce nu au ce căuta printre noi" – ar spune Gogol. Atât în decorul lui T.Th. Ciupe, cât și în costumele Carmencitei Brojboiu, o mai veche și fidelă colaboratoare a regizoarei, se citește metafora sugestivă a comediei grotești, fără să trădeze în vreun fel spiritul personal „rusesc" al piesei.

Optând pentru membrii tineri ai trupei, „profesioniști, disciplinați, inteligenți, talentați", regizoarea Mona Chirilă îi conduce cu mână sigură spre o interpretare dezinvoltă. Având mobilitatea unei inteligențe asociative dublate de o reală libertate a spiritului, Mona Chirilă citește piesa lui Gogol prin imaginile lui Botero și face din figura lui *Kocikariov* personajul-cheie al spectacolului. La Gogol, piesa se axa pe două personaje principale, *Podkoliosin* și *Kocikariov*. Mona Chirilă accentuează ideea piesei prin care concentrarea exclusivă pe un punct unic al existenței duce personajul la demonie, chiar dacă printr-o tratare umoristică. *Kocikariov* e obsedat să înfrângă nehotărârea lui *Podkoliosin* și, prin căsătoria acestuia din urmă, să refacă Paradisul după voința și închipuirea lui. Un Paradis *kitsch*, în care Adam și Eva sunt grași. Scenă de un comic irezistibil în spectacol, în care cei doi, *Podkoliosin* și viitoarea mireasă, *Agafia Tihonovna*, suspină la o ceașcă de ceai, la umbra pomului cunoașterii, plantat într-un ghiveci și împodobit pe parcursul conversației de maleficul *Kocikariov* cu câte o pasăre artificială.

Kocikariov (Kardós M. Róbert) – un diavol obișnuit, comic, înfiorător sau crâncen – preia de la început frâiele acțiunii, supunându-i orbește pe cei din jur. Singura care încearcă să-i reziste este peițoarea, și ea supusă erotic și devansată în acțiune de înspăimântătorul „dictator". Prin intermediul lui îi cunoaștem pe cei ce sunt *„niște Ivani Pavlovici, Nikanori Ivanovici, dracu' știe mai ce"*. Acești miri lipsiți de personalitate și caracter au fiecare o idee fixă. Pe această dominantă a „caracterelor" construiește Mona Chirilă scenă de scenă, ritmând până la paroxism dinamica comediei ce dezlănțuie hohote de râs.

Iaiciniță (de la jumări)–Dimény Áron e un om foarte ocupat și serios. Pentru el nevasta înseamnă bunuri – casă, acareturi – motiv pentru care măsoară minusculul spațiu al casei viitoarei mirese cu un metru improvizat din umbrelă. *Anucikin*–Szabó Jenö e un obsedat de mondenitate. Pentru el, care nu cunoaște nici o limbă străină, soția e o ființă ce vorbește neapărat franțuzește. *Jevakin* (de la a mesteca)–Bács Miklós e preocupat numai de mâncare. Călătoria în Sicilia, pe care o relatează neîncetat, se reduce la felurile de mâncare, la cozonăcei. Soția în imaginația lui e și ea un cozonăcel. Cele trei personaje feminine: *Agafia Tihonovna*–M.Kántor Melinda, *Fiokla Ivanovna*–Panek Kati și *Duniașka*–Laczó Júlia, construite cu același echilibru ca și celelalte personaje, între absurd și *commedia dell'arte*, întregesc șirul creaturilor grotești. Singurul personaj slab, întruchiparea comică a nehotărârii, e *Podkoliosin*–Bogdán Zsolt. El ia unica hotărâre a vieții sale și fuge de la propria-i căsătorie, accentuându-și nehotărârea. Finalul însă nu e comic. *Podkoliosin*, peste care ninge lin, e singur, învăluit de o răscolitoare muzică rusească, laș incapabil de sentimente, înfricoșat de viață.

Un spectacol de echipă și recital actoricesc în același timp, în care se remarcă fiecare interpret prin talent și nestăvilita plăcere de joc. Voi remarca cu precădere pe Dimény Áron, pe care l-am urmărit pentru prima dată într-un rol comic rezolvat cu nuanță și măsură, și Bács Miklós într-o vervă și acurateță interpretativă ce mi-l reamintește pe cel din *Cântăreața cheală*.

Mona Chirilă, cu francheța-i caracteristică, ne oferă bucuria unei comedii celebre în notă personală, mediind cu emoție asupra sensibilității noastre.

BOGDAN ZSÓLT

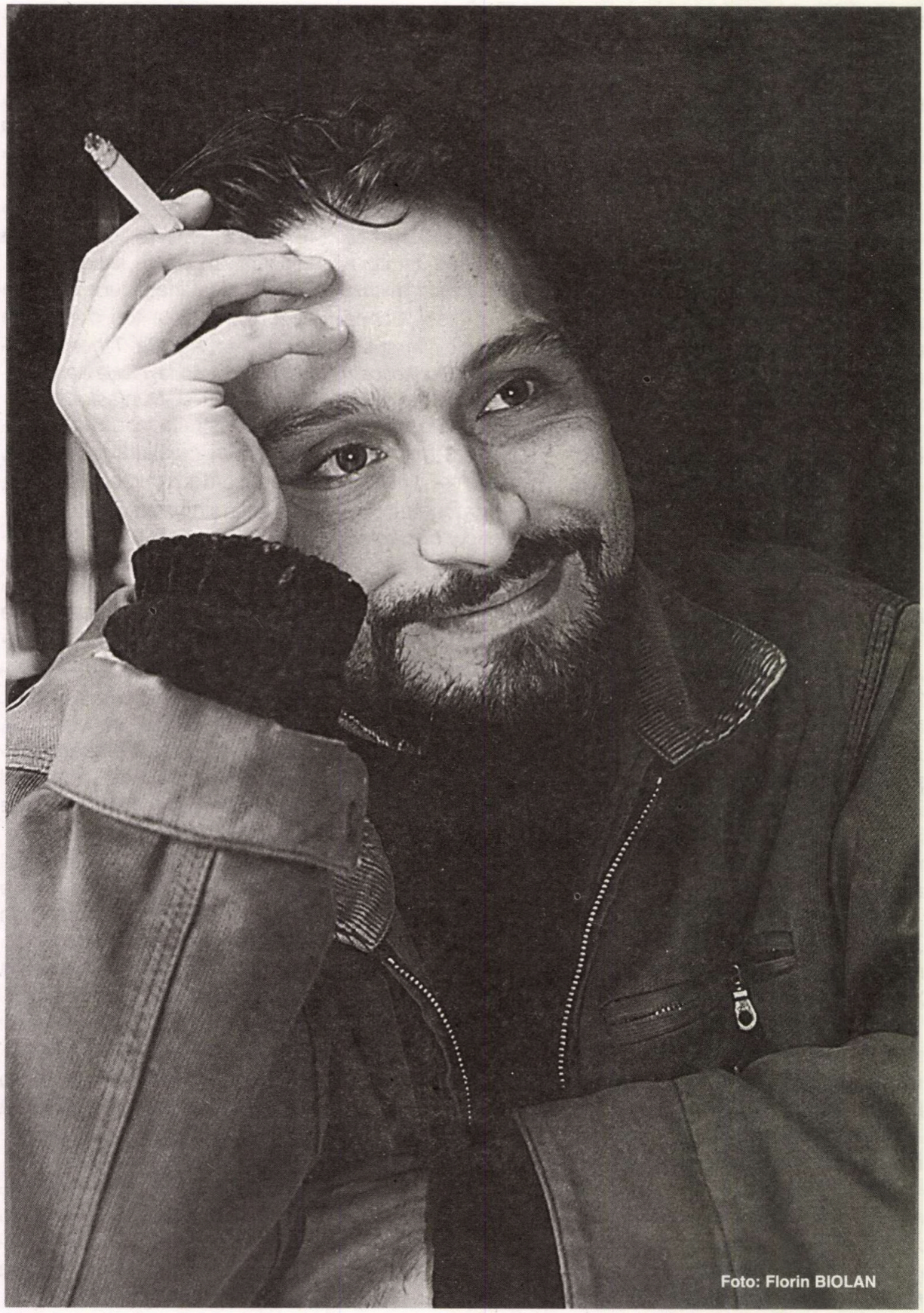


Foto: Florin BIOLAN

Bogdan ZSÓLT

„O căutare continuă a lui Dumnezeu"

Constantin Paraschivescu: *De când sunteți la Teatrul Maghiar din Cluj?*
Bogdan Zsólt: De șase ani.
C.P.: *Cum ați devenit actor? Unde ați studiat?*
B.Z.: Am terminat Academia de Teatru la Târgu Mureș în 1994. Referitor la întrebarea cum am devenit actor... nu știu.
C.P.: *O întâmplare?*
B.Z.: Da. Eu, de fapt, terminasem liceul agro-industrial din Târgu Mureș...
C.P.: *Deveneați agronom, deci.*
B.Z.: Nu, deveneam medic veterinar. Până să mă fac eu medic veterinar, am lucrat vreo cinci–șase ani ca însămânțător artificial la o fermă din Miercurea Ciuc. După care m-am căsătorit, m-am apucat de alte minunății, adică de... cum se zice?... de olărit.
C.P.: *Da?*
B.Z.: Da. Pentru teatru am avut întotdeauna o pasiune, pe care n-am știut prea bine cum s-o... Dar Dumnezeu m-a ajutat și, nu știu cum, m-am dus la Satu Mare, la Teatrul de Nord, unde am lucrat ca figurant un an de zile. După care, în '90, am dat examen la Academia de Teatru și am reușit.
C.P.: *Primul rol în teatru v-a satisfăcut?*
B.Z.: De fapt, primul rol l-am făcut la Miercurea Ciuc, într-o piesă scrisă de un dramaturg rus, într-un teatru popular.
C.P.: *Dar în teatrul profesionist?*
B.Z.: Primul rol l-am avut în *Cabala bigoților*.
C.P.: *V-a satisfăcut?*
B.Z.: Da, da. Știți, eu am rezerve față de munca mea, față de personajele pe care le creez și niciodată nu știu... Am niște hiatusuri, niște zone albe pe care simt că nu le-am realizat. Și întâlnirea asta a mea cu un personaj nu se produce niciodată sută la sută, din păcate.
C.P.: *Chiar vroiam să vă întreb cum realizați un personaj – vă formați o imagine a lui prealabilă, porniți de la niște sugestii din text? Vă lăsați pe mâna indicațiilor regizorilor?*
B.Z.: Mă și las pe mâna indicațiilor regizorilor, dar pe mâna unui regizor bun. Trebuie să ai încredere într-un regizor. Dar, de fapt, câteodată am impresia că n-o să pot să fac personajul respectiv, să-i dau viață... și până la urmă, la premieră sau după două–trei spectacole, iese ceva.
C.P.: *Aveți de multe ori impresia asta?*
B.Z.: De foarte multe ori.
C.P.: *Între dramă și comedie, aveți preferințe?*
B.Z.: Nu, n-aș putea zice. Joc cu dăruire și comedie și dramă.
C.P.: *Când un actor nu e recunoscut într-un rol, vă stimulează asta? Eu, de pildă, nu v-am recunoscut în* „Troilus și Cresida".
B.Z.: Da, dar știți...
C.P.: *Cum ați realizat acel rol?*
B.Z.: Nu era foarte greu, pentru că aveam o față pe cap, mergeam târâș, pe două mâini, dar dacă eram fără față... E de bine dacă nu se recunoaște un actor. Dar dacă nu m-ați fi recunoscut, de exemplu, în *Doi gemeni venețieni...*
C.P.: *Nu l-am văzut.*
B.Z.: Aveam două roluri acolo, *Zanetto* și *Tonino*. Unul timid...

C.P.: *Cum ați realizat rolurile?*
B.Z.: M-a ajutat foarte mult domnul Vlad Mugur. Mulțumesc lui Dumnezeu că m-a împins în calea maestrului Vlad Mugur! E o mare întâlnire a mea, o mare șansă a vieții mele. Dânsul m-a ajutat foarte mult, m-a educat, m-a format, că eu nu sunt încă format ca actor... probabil că, după treizeci de ani, părțile rele din om nu se mai schimbă, rămâi așa. Dar domnul Vlad Mugur m-a ajutat și cu dânsul e ușor de realizat un rol, cu toate suferințele actului creator. E ușor pentru că te iubește, are o mână fină și are grijă de tine.
C.P.: *E minuțios în realizarea personajelor?*
B.Z.: Este, este minuțios.
C.P.: *Cu ce regizori lucrați mai bine – cu cei ce vă stimulează fantezia, jocul, cu cei riguroși în sublinierea ideilor?*
B.Z.: Eu vorbesc întotdeauna de *întâlniri.* O întâlnire, după părerea mea, este ceva care presupune dialog, în lumea asta în care sunt foarte puține șanse de dialog. Când unul spune ceva și ceea ce spun eu nu este contrariul, se construiește ceva... și, deci, se produce o întâlnire în sensul sacru al cuvântului. Asta se simte în spectacol, simte și publicul.
C.P.: *Teatrul Maghiar din Cluj are spectacole moderne, cu actori din generații diferite. Cum se realizează această unitate, aș zice și de stil, în colectivul dumneavoastră?*
B.Z.: Să știți că nu prea avem decalaje, deosebiri și de la colegii noștri mai în vârstă avem ce învăța – ce „fura", mai bine zis – pentru că meseria asta se cam fură. Noi de la ei, ei de la noi.
C.P.: *Dumneavoastră ați „furat" de la cineva?*
B.Z.: De la foarte mulți. Nici nu-ți dai seama. Te duci prin sală și vezi pe cineva cu o mișcare aparte sau vezi o fată și fotografiezi lumea care te înconjură și nu realizezi când „furi". Sau la repetiții, furi niște gesturi. Dar nu furi în sensul de a imita... Dacă aș vrea să imit un gest al unui actor dintr-un film, n-aș putea, pentru că nu e gestul meu. Se poate sintetiza, însă.
C.P.: *E mai greu de fotografiat interiorul...*
B.Z.: Degeaba furi, dacă nu înțelegi interiorul.
C.P.: *Ați făcut turnee în străinătate?*
B.Z.: Am făcut. Am fost cu *Opereta* de Gombrovicz în Polonia și la Budapesta.
C.P.: *Cum au fost primite acolo spectacolele?*
B.Z.: Cu succes și cu rezerve.
C.P.: *De ce?*
B.Z.: Nu știu... cred că toți când suntem acolo – și eu – toți actorii cad în capcana de **a se arăta**. Și la București, de fapt. E un provincialism, zic eu, pentru că...dar nu, poate că nu e provincialism, este ceva ce vrei să arăți peste ceea ce ești și cazi în capcana asta...și n-ar trebui.
C.P.: Cele două nominalizări la premiile UNITER v-au surprins?
B.Z.: Da...m-au cam surprins. Știți de ce? Pentru că eu încerc să fiu foarte obiectiv în creație, în munca mea pe scenă și văd toate defectele, toate zonele albe din cauza cărora nu s-a produs întâlnirea de care vorbeam. Cred că sunt maximalist puțin. M-a surprins pentru că nu m-așteptam. Și nu m-așteptam nici la nominalizarea asta a doua, pentru că nu pot să cred... adică, eu am...
C.P.: *Păi, credeți, pentru că amândouă au fost făcute pentru câte două roluri – cea din anul ăsta pentru* „Crima din strada Lourcine" *și* Caliban *din* „Furtuna"; *anul trecut pentru* Tersit *din* „Troilus și Cresida" *și* Lopahin *din* „Livada de vișini". *Patru roluri deosebite. De ce aveți ezitări?*
B.Z.: Nu am ezitări, dar știu că nici în *Caliban*... poate că în spectacolul în care m-au văzut când m-au nominalizat eram mai bine puțin, dar în general n-am făcut mare lucru... și vă spun fără nici o... adică, să mă dau acum că sunt...
C.P.: *Deci, considerați că n-ați făcut o creație deosebită până acum în nici un rol?*
B.Z.: În nici un caz o creație deosebită pe țară. Care să fie între cele trei nominalizări. Pe cuvântul meu! Fără modestie, n-am făcut o creație așa de mare încât să fie între cele trei nominalizări. Sunt colegi în

toate teatrele care ar fi meritat... Eu trebuie să-mi păstrez obiectivitatea, trebuie să „trag radical" din... așa se zice?

C.P.: *Da.*

B.Z.: Trebuie să „trag radical" și din insucces, adică din ceea ce mi se spune că „ai dat-o în bară" sau așa ceva.

C.P.: *E o luciditate a modestiei care mă surprinde, dar pe care v-o apreciez și v-o respect.*

B.Z.: După opinia mea, cine pierde luciditatea asta în artă, cine se suie pe calul ăsta al succesului, după un timp se pierde... riscă să se piardă ca artist.

C.P.: *Ce pregătiți? Ce ați vrea să jucați?*

B.Z.: Nu prea am preferințe. Acum pregătesc *Mizantropul.*

C.P.: *Ce rol?*

B.Z.: *Alceste.* Și în trei săptămâni, mi-e cam frică. Mă cam înspăimântă, pentru că e, totuși, un rol și am și ce să spun lumii despre mine. Adică, am un soi de mizantropie în mine. Nu știu dacă din buzunarul de la spate pot să-l scot... dar astea care sunt mai aproape de tine, apuci să nu le scoți. De exemplu, *Tersit*, eu nu mă știam că sunt rău de gură... și când colo am descoperit că am și partea asta.

C.P.: *Ce nu vă place în viață? Și în artă?*

B.Z.: În viață nu-mi place invidia. N-am trăit sentimentul ăsta. Dar, totuși, poate că e în mine, undeva... numai că mă lupt contra lui.

C.P.: *Vă înțelegeți cu colegi?*

B.Z.: Mă înțeleg foarte bine. Era un timp în care n-am prins zona de dialog între noi, nu puteam să ne înțelegem. Dar acuma, har Domnului, mă înțeleg și lucrez foarte bine cu colegii. Cum văd eu teatrul la 36 de ani ai mei? Nu-l pot distanța de Dumnezeu. Pentru că teatrul, pentru mine, înseamnă o căutare continuă a lui Dumnezeu și este zona în care, de fapt, am o conversație cu Dumnezeu. Căutare continuă a lui Dumnezeu, a dialogului și până la urmă sper să... să mă dizolv în căutarea aceasta.

Constantin PARASCHIVESCU

Vili Perveli NIKOLOV

„Un spectacol bun e un vis frumos"

Vili Perveli Nikolov s-a născut în Bulgaria, la Vidin, pe 4 mai 1957, într-o familie în care, pe linia maternă, strămoşii i-au fost vlahi de la sud de Dunăre. A absolvit Facultatea de Arte din Plovdiv, secţia actorie, în 1983, şi Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti, Facultatea de Regie, la clasa profesoarei Cătălina Buzoianu, în 1998. În timpul facultăţii a pus în scenă următoarele spectacole: *Domnul Puntila şi sluga sa Matti* **de Bertolt Brecht, prezentat la Festivalul Artei Medievale de la Sighişoara şi Gala Tânărului Actor de la Costineşti în '95;** *Slugă la doi stăpâni* **de Goldoni, selectat la Festivalul de Regie de la Slobozia în '96;** *Noiembrie şi puţină iarbă* **de Antonio Gala;** *Femeia mării* **de Ibsen;** *Îmblânzirea scorpiei* **de Shakespeare;** *Cu uşile închise* **de Sartre. La Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi a montat** *Aşteptându-l pe Godot* **de Samuel Beckett,** *Cine ajunge sus la fix?* **de Dumitru Solomon,** *Fata fără zestre* **de Ostrovski,** *Ultima noapte a lui Don Juan* **de Tudor Popescu şi** *Ursul* **de Cehov, spectacol care a obţinut Marele premiu „Radu Stanca" şi premiul pentru cei mai buni actori, acordat Roxanei Păun-Trifan şi lui Nicolae Ionescu la Festivalul Naţional de Teatru Studenţesc de la Sibiu, în 1999; la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani a pus în scenă** *Bădăranii* **de Goldoni; la Teatrul Dramatic din Vidin –** *Canibalii* **după** *În largul mării* **de Slawomir Mrożek; la Teatrul Valah din Giurgiu –** *Transfer de personalitate* **de Dumitru Solomon; şi, recent, la Teatrul Mic din Bucureşti –** *Cimitirul păsărilor* **de Antonio Gala.**

Costin Manoliu: *Care sunt primele dumneavoastră amintiri despre lumea teatrului?*

Vili Perveli Nikolov: „Copilăria este patria omului" spune Antonio Gala în piesa *Cimitirul păsărilor*. La grădiniţă veneau actori-păpuşari, şi cred că atunci m-am îndrăgostit de teatru. Îmi place foarte mult să mă joc şi cred că un om de teatru trebuie să se joace până la bătrâneţe.

C.M.: *De ce aţi vrut să deveniţi actor?*

V.P.N.: Îmi plăcea să merg la teatru cu mama mea. Aşteptam să se tragă cortina şi să se întâmple un basm, o poveste, un Shakespeare, un Cehov. Misterul teatrului – ceea ce se întâmpla pe scenă şi cu mine ca spectator – m-a atras foarte tare.

C.M.: *Care sunt spectacolele sau filmele care v-au rămas în memorie din anii adolescenţei?*

V.P.N.: În adolescenţă, la Sofia, am văzut un spectacol după Tolstoi, montat de marele regizor rus Tovstonogov. Un spectacol pe care n-am să-l uit toată viaţa. Atunci am înţeles ce înseamnă şcoala rusă de teatru. De asemenea, mi-au plăcut filmele lui Alfred Hitchcock. Momentele lor de suspans, muzica.

C.M.: *Care a fost pentru Vili Perveli Nikolov primul contact direct cu teatrul profesionist?*

V.P.N.: În timpul liceului, la Vidin, am lucrat un colaj de texte shakespeariene cu un actor, Edmond Grozdanov, care m-a pregătit, m-a format pentru actorie. Atunci mi-am dat seama ce e teatrul profesionist.

De la Edmond am învățat că teatrul nu e numai profesie, ci mai ales iubire. Edmond mi-a zis: „În momentul când nu vei mai iubi teatrul, el te va părăsi".

C.M.: *Cum este școala de teatru din Bulgaria? Cum sunt examenele de admitere? Sistemul e asemănător cu cel din România?*

V.P.N.: Sunt mari asemănări, pentru că ambele școli de teatru, din România și Bulgaria, au fost influențate de școala de teatru rusă. A fost un lucru bun, pentru că și acum teatrul rus este unul de înalt nivel. Actorii români și actorii bulgari sunt foarte buni. Există și deosebiri. Actorul bulgar are multă vână, are temperament, are energie. Actorul român are aceste calități și, în plus, gândește pe scenă. Sunt extraordinari actorii care pot să armonizeze pe scenă gândirea și simțirea.

C.M.: *Cum ați ajuns să studiați regia de teatru în România?*

V.P.N.: S-a ivit o bursă la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din București. Am câștigat concursul și de atunci a început o altă etapă în viața mea. Am avut noroc. Am întâlnit-o pe doamna Cătălina Buzoianu, o profesoară extraordinară. Ne-am înțeles foarte bine. Sper să nu o dezamăgesc prin ceea ce fac.

C.M.: *Care au fost alte întâlniri importante pentru dumneavoastră, cu ce profesori, cu ce actori, cu ce oameni de teatru?*

V.P.N.: Am avut profesori foarte buni. Mi-amintesc, fie-i țărâna ușoară, de profesorul de scenografie Dan Jitianu. Nu ne învăța numai scenografie, ci și regie, povestindu-ne cum a lucrat cu regizorii, mai ales cu Alexandru Tocilescu. Ne vorbea și despre importanța muzicii. Ne-a spus: „Nu muzica, ci muzicalitatea spectacolului e foarte importantă". De asemenea, îl prețuiesc pe domnul Virgil Petrovici, profesorul de ecleraj. La Teatrul Național din Iași, unde am început să lucrez din anul IV, am întâlnit actori minunați, precum Florin Mircea, Emil Coșeru, Petru Ciubotaru. Mai recent, cu ocazia montării spectacolului *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski, am lucrat cu o mare actriță: Mihaela Arsenescu-Werner. Desigur, a fost important și lucrul cu colegii mei de promoție. Am făcut spectacole și am fost împreună la Sighișoara, la Costinești. Din păcate, n-am mai lucrat cu ei după terminarea facultății.

C.M.: *Ce vă influențează opțiunile, care sunt criteriile dumneavoastră atunci când vă opriți asupra unui text pe care vreți să-l montați?*

V.P.N.: E o taină. În timpul lecturii unui text dramatic, se întâmplă ca textul să te apuce de gât și să nu-ți mai dea drumul. Așa s-a întâmplat cu piesa *Cimitirul păsărilor* de Antonio Gala, pe care am descoperit-o în urmă cu șapte ani în revista „Secolul XX". Iată că montez această piesă la Teatrul Mic din București, cu actori mari, în frunte cu doamna Olga Tudorache, cea mai mare actriță pe care am avut prilejul s-o cunosc. Repetițiile cu doamna Olga Tudorache au fost ca un vis pentru mine, un vis din care n-aș fi vrut să mă trezesc.

C.M.: *Care este dramaturgul dumneavoastră preferat, de dramaturgia cărui scriitor vă simțiți mai apropiat?*

V.P.N.: Ca să nu supăr nici un dramaturg, voi spune un singur nume: Shakespeare.

C.M.: *Aveți un program, anumite piese de teatru pe care vreți neapărat să le puneți în scenă?*

V.P.N.: Da. Am 10, 20, 30 de texte pe care aș vrea să le montez. Un regizor depinde însă de opțiunile repertoriale ale directorilor de teatru, de banii care există pentru producții. Din păcate, nu am un impresar care să se ocupe de programul meu, astfel încât să știu ce și unde voi lucra în următorii doi–trei ani și să mă gândesc doar la spectacole.

C.M.: *Dramaturgii români se plâng adesea că nu sunt suficient jucați. Care este situația în Bulgaria?*

V.P.N.: La fel ca în România, după 1989, dramaturgia autohtonă a fost uitată timp de câțiva ani. Între timp, au început să apară dramaturgi noi. Unul dintre ei, Hristo Boicev, a luat de curând un premiu pentru piesa *Colonelul pasăre*, un text foarte bun. Eu sunt foarte dornic să pun în scenă piese noi. Mă bucur că

l-am cunoscut pe regretatul Tudor Popescu şi că am montat *Ultima dragoste a lui Don Juan* la Iaşi. De asemenea, am făcut două spectacole cu texte scrise de Dumitru Solomon, care mi-a fost profesor de dramaturgie în anul I. E foarte plăcut să poţi colabora cu dramaturgii.

C.M.: *E bine ca un regizor să fie angajatul unui teatru?*

V.P.N.: Sunt de părere că un regizor nu trebuie să fie angajat într-un teatru, pentru că în câţiva ani riscă să ajungă precum o apă stătută. Regizorii trebuie să se mişte, să întâlnească actori diferiţi. Desigur, e bine să existe o echipă, cu care pot fi duse la îndeplinire câteva proiecte, dar apoi schimbarea e necesară. Altfel se naşte stereotipia.

C.M.: *În ce măsură presa de specialitate, critica teatrală poate influenţa traiectoria profesională a unui regizor?*

V.P.N.: Într-o mică măsură. Desigur, nimeni nu e scutit de eşecuri. Un regizor ştie foarte bine când i-a reuşit un spectacol şi când nu. Esenţial e ca ştacheta să nu coboare sub un anumit nivel. Criticul de teatru face parte din familia teatrului. La facultate, am lucrat cu doamna Ludmila Patlanjoglu şi un sfat bine intenţionat, o părere de la un critic competent sunt întotdeauna în ajutorul regizorului. Citind o cronică de teatru, profesionismul unui critic se vede imediat. Nu cred însă că aceeaşi exigenţă trebuie manifestată şi faţă de spectacolele de la Teatrul Naţional din Bucureşti sau de la Teatrul „L.S. Bulandra", şi faţă de cele de la Giurgiu, Tulcea sau Turda.

C.M.: *Un concurs, o audiţie este o formă potrivită pentru alegerea unui actor?*

V.P.N.: Audiţia nu-mi place. Mi se pare o formă de concurs neconcludentă. Prefer să văd actorii în alte spectacole şi abia apoi să-i aleg pe cei care mi se par potriviţi pentru spectacolul pe care urmează să-l fac. Până acum aşa am procedat. De exemplu, pentru *Cimitirul păsărilor* aveam nevoie de o actriţă foarte tânără, care să aibă aerul unei adolescente. Am fost şi am văzut mai multe spectacole la Studioul „Casandra" al Universităţii Teatrale şi Cinematografice şi apoi am ales-o pe Angela Munteanu, care e studentă în anul IV. Imediat după intrarea ei pe scenă, în spectacolul *Lecţia de engleză*, i-am şoptit scenografului Nicolai Mihăilă: „Pe ea o căutam".

C.M.: *Care trebuie să fie relaţia regizor–actor în timpul repetiţiilor?*

V.P.N.: Eu mă îndrăgostesc de actorii cu care lucrez. Atmosfera în timpul repetiţiilor trebuie să fie ca într-o familie în care relaţiile sunt cordiale. Slavă Domnului, până acum aşa a fost.

C.M.: *Dintre actorii români de azi, către cine se îndreaptă simpatia dumneavoastră?*

V.P.N.: În primul rând către actorii foarte mari care joacă în spectacolul cu piesa *Cimitirul păsărilor*: Olga Tudorache, o actriţă cu o generozitate imensă, Mitică Popescu, Dan Condurache, Adriana Şchiopu şi Mihai Bica, despre care cred că va face o carieră importantă în teatrele bucureştene. Aş vrea să am ocazia să lucrez cu actori precum Valeria Seciu, Ştefan Iordache, Gheorghe Dinică, Alexandru Repan, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, dar cine n-ar vrea să lucreze cu ei? Mi-ar plăcea să mă pot întâlni şi cu actorii tineri şi talentaţi din generaţia mea.

C.M.: *Vă gândiţi la reacţia publicului atunci când pregătiţi un spectacol, la succesul sau insuccesul unui personaj sau al unei scene?*

V.P.N.: Întotdeauna mă gândesc la public, dar nu fac spectacole pentru un anumit public. Dacă spectacolul e bun, orice spectator îl va înţelege şi-l va aprecia.

C.M.: *V-aţi răspuns vreodată la întrebarea: „ce sens are teatrul acum, în lumea în care trăim"?*

V.P.N.: Teatrul e un pas spre altceva. Un spectacol bun e un vis frumos, unul prost e un coşmar.

Costin MANOLIU

Ştefan OPREA

Întoarcerea la sentiment

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Studioul de teatru alternativ – *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski. Traducerea: Al. Kiriţescu şi Sonia Filip. Regia: Nikolov Perveli Vili. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuţia: Mihaela Arsenescu-Werner, Roxana Păun-Trifan, Petru Ciubotaru, Constantin Puşcaşu, Nicolae Ionescu, Radu Ghilaş, Doru Aftanasiu, Cătălin Tudor Manea. Data premierei: 21 februarie 2000.

După ce, câţiva ani la rând, a făcut repetate tentative de afirmare în spaţiul teatral ieşean cu spectacole mai mult sau mai puţin reuşite, regizorul Nikolov Perveli Vili izbuteşte, în sfârşit, să-şi pună în valoare virtuţile creatoare montând, la Studioul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri", *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski. Spectacolul – primit cu multă căldură de public – demonstrează, mai întâi, frumuseţea textului literar şi oferta generoasă pe care acesta o face actorilor prin marea diversitate caracterologică şi adâncimea psihologică, evoluând în tonalităţi grave şi comice, amare şi vesele în aceeaşi măsură. Minuţiozitatea realistă a lui Ostrovski, care pune accente discrete pe amănuntul semnificativ, pe detaliul filigranat al comportării, a fost pentru regizor una dintre principalele preocupări, la care se adaugă imediat grija faţă de atmosfera specifică – realizată mai ales prin muzică –, faţă de exactitatea relaţiilor şi de autenticitatea semnificaţiilor. Textul e lăsat să se impună prin el însuşi cu tot ce are ca încărcătură psihologică şi satirică. Obişnuitul orgoliu regizoral nu impune textului nimic din afară, nu-l forţează să intre în tipare prestabilite, în vreo „viziune personală" cu pretenţie de program estetic *ante* (sau *anti*) text. Încât publicul asistă la un spectacol care îi comunică chiar piesa lui Ostrovski, cu frumuseţea şi distincţia ei literară, cu adevărul ei despre viaţă („piesă a vieţii"), cu substratul ei social şi existenţial, cu umorul care încearcă zadarnic să... învingă amărăciunea..., tristeţea, suferinţa mocnită şi resemnată. Se vorbeşte clar, în spectacol, despre frumuseţea pedepsită de sărăcie, despre femeia socotită obiect de plăcere, despre înăbuşirea aspiraţiei spre puritatea sentimentelor, despre dorinţa evadării din carapacea minciunii şi meschinăriei etc. – totul pe un ton de sinceritate şi cu o privire înţelegătoare şi tristă. Cu asemenea date, la care se adaugă o distribuţie impecabilă, spectacolul a cucerit publicul.

În legătură cu alcătuirea distribuţiei, semnalăm un fapt de o aleasă semnificaţie (i-aş zice chiar noblеţe) profesională: pusă în scenă din iniţiativa a doi tineri absolvenţi ai Facultăţii de Teatru din Iaşi (promoţia 1999), Roxana Păun-Trifan şi Nicolae Ionescu, piesa se bucură de participarea unor actori de mare prestigiu ai scenei ieşene – Mihaela Arsenescu-Werner şi Petru Ciubotaru – a căror excelentă prestaţie scenică îi stimulează pe tineri, îi ajută în visul şi efortul lor de afirmare. Este acesta, la Iaşi, un proces – dacă nu chiar un program – care are ca finalitate revigorarea trupei şi a mentalităţii unui valoros colectiv artistic multă vreme cantonat în cutume.

În rolul mamei (*Ogudalova*), Mihaela Arsenescu-Werner izbuteşte o excepţională creaţie, aflându-se în continuarea remarcabilelor interpretări din spectacolele *Cu cărţile ascunse*, *Efectul razelor gamma...*, *Elisabeta I* ş.a. Cu o mare disponibilitate scenică, stăpână absolută pe mijloace actoriceşti rafinate, ea realizează un personaj cu alunecuşuri şi feminităţi (felinităţi = de la felină, nu de la Fellini!) cuceritoare, cu o exuberanţă când sinceră, când trucată, după împrejurări, cu reflexe de tristeţe înăbuşită care colorează veselia protocolară; un continuu balans între adevăr şi minciună, între sinceritate şi prefăcătorie pune în lumină un personaj care domină spectacolul şi îi conferă dinamism interior şi culoare. Petru Ciubotaru, aflat şi el la apogeul unei splendide cariere artistice, are în rolul lui *Knurov* o evoluţie de maximă distincţie scenică, obţinută prin mijloace esenţializate, fine, comunicând concentrat distilările sufleteşti contradictorii ale unui personaj duplicitar, cu morgă de noblеţe şi cu fond de abjecţie. Ţinuta, privirile, gestul, mişcarea, ştiinţa relaţiei – toate sunt încărcate din interior, perfect supravegheate şi minuţios cizelate. Ceilalţi membrii ai distribuţiei

sunt, toți, din generația tânără. Radu Ghilaș (*Karandâșev*) izbutește o adevărată acrobație actoricească între multiplele stări contradictorii care devorează personajul: cinstit și îndrăgostit sfios, rănit în orgoliul propriu de aroganța celorlalți, care vor să-l ridiculizeze, el are o explozie de mândrie și demnitate, înfruntându-i pe adversarii săi cu armele umilitului revoltat. Foarte mobil și concentrat pe datele personajului, actorul se impune prin originalitatea mijloacelor și coerența stărilor. Doru Aftanasiu (*Robinson*) susține un adevărat recital de comedie, cu unele exagerări pe alocuri, dar cu farmec personal și prestanță. Folosit exclusiv în comedie, actorul e amenințat de unilateralizare; reușitele lui în gen nu justifică distribuirea continuă în această categorie de roluri, paleta lui interpretativă recomandându-l și pentru dramă. Un excelent crochiu de negustor arogant și pișicher propune Constantin Pușcașu (*Vojevatov*) care, în cuplu cu Petru Ciubotaru își apropie interpretarea de rafinamentul acestuia prin tonalități și atitudini studiate, în exact acord cu datele personajului. Nicolae Ionescu e un *Pratov* impunător prin ținută, orgoliu bărbătesc și siguranță de sine, actorul având încă de lucrat pentru a obține o mai marcată nuanțare a stărilor interioare ale personajului și o expresie ferită de monotonie. Roxana Păun-Trifan (*Larisa*) parcurge cu multă sinceritate partitura complexă a „fetei fără zestre", subliniind cu atenție mișcările sufletești ale personajului, dezamăgirile, tristețile, durerea înăbușită, ferindu-l de patetism exagerat și de melodramă. O sentimentalitate supravegheată, exprimată discret, conferă frumusețe și demnitate simplă *Larisei*. În sfârșit, Cătălin Tudor Manea (*Ivan*) își acordă interpretarea la tonalitatea generală a ansamblului.

Se cântă mult și frumos în acest spectacol. O formație de tineri muzicieni (Cristina Păduraru, Constantin Dunca și Emil Urzică) execută *live* o frumoasă romanță rusească – laitmotiv al spectacolului. Lor li se alătură, în unele momente, Roxana Păun-Trifan, care cântă surprinzător de bine. *Fata fără zestre* este un spectacol reușit, care repune în drepturi sentimentul și poezia. Păcat că nu a fost montat în Sala Mare, unde ar fi avut acces un public mai larg.

Octavian SAIU

Debut cu brio

Insolit și bizar, spectacolul ieșean se deschide cu un *show* de televiziune la care noi, cei din sală/studio, suntem publicul. Acceptăm aprioric raționamentul regizorului, pentru ca, mai apoi, când pe platoul de filmare se rostesc replici din Strindberg, când vom părăsi această stilistică banală, trucată a civilizației secvenței și vom pătrunde în intimitatea unică a actului teatral, să-i înțelegem semnificațiile. Strategia este judicioasă și justă, căci ignorând decorul TV din fundal și reintegrându-ne Teatrului, statutul nostru se modifică radical. Nici cel mai conservator exeget strindbergian n-ar putea respinge cu temei viziunea care, polemizând cu superficialitatea perfidă a artefactelor pe care le primim zilnic, elogiază această artă consubstanțială, prin autenticitatea vieții însăși.

Personajele sunt cele pe care le știm, debutantul Dan Vasile nepropunându-și să le schimbe substanța intrinsecă, ci s-o amplifice prin trăiri. Metaforică în ansamblu, montarea se distinge prin emoția și tensiunea vie a partiturilor. Surprinzătoare este știința de a le dirija cu maturitate și acuratețe. În perimetrul îngust din fața noastră se instituie convenția care împletește sugestia cu realismul psihologic. Conflictul, prezentat inițial ca subiect de mass-media își vădește, prin simplitatea mijloacelor, complexitatea organică. Feminitate care se vrea recunoscută, frumoasă, alternativă reală la naivitatea apatică a fiicei, Mihaela Arsenescu-Werner joacă ferocitatea pătimașă a mamei, cu inteligență, revelându-ne adevărul personajului.

Partener diabolic, *Axel* este interpretat cu putere și temperament de Călin Chirilă. Dandy, dominat de o gândire rece, echilibrat și stăpân pe situație, întregește imaginea *Elizei*. Disjuncția tipologică a piesei, susținută regizoral și interpretativ, oferă antitetic „polul pozitiv" al celor doi frați. Mai mult decât un boem traumatizat, un însetat de adevăr, *Fredrick*, în creația lui Radu Ghilaș, este manifestarea intransigentă a revoltei ideii de dreptate. Frumusețea și inocența îi dau *Gherdei* –Irina Răduțu un tip de legitimitate, de îndreptățire. Dincolo de mucavaua searbădă – magicul înșelător al televiziunii – dincolo de mobilele triste printre care există, actorii sunt seva materiei teatrale, realitatea supremă. Jocul de forțe, de dominare se rezolvă prin accentuarea simbolică, firească a trăsăturilor și stărilor. Există în aceasta un alt merit al lecturii lui Dan Vasile. Acela de a ruina o tradiție consacrată, devenită canon cultural, de a-l percepe pe Strindberg într-o cheie strict psihanalitică. Totul pare a se lega, de fapt, de absența unei instanțe recunoscute. Moartea tatălui, decăderea mamei conduc nu doar la o dizarmonie contorsionată a relațiilor, ci și la prăbușirea autorității morale. Este problematica umană actuală a piesei. De aici decurge soluția regizorului: pângărită, imaginea microcosmică a lumii – căminul – poate fi salvată prin focul sacru, ritualic. Atmosfera sordidă, abisală

Mihaela ARSENESCU-WERNER

a casei e spulberată de flacăra lumânării și de muzica gregoriană. Dinamica elaborată a scenelor conduce la acest final care, la fel de abrupt ca și cel din text, deschide spre verticalitate. Unitatea este situată în chiar aceste adăugiri ale scenariului propriu, care lasă ca opțiuni fundamentale: dezumanizarea, alienarea prin simulacre contemporane sau regăsirea în credința eternă, triumf al umanității omului, care reconciliază, întru ispășire, victima și călăul.

Formă sesizantă, evocatoare a sufletului, încheierea împlinește compoziția unui tânăr regizor profund care reflectează asupra omului, a teatralității și a problemelor timpului.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – *Pelicanul* după August Strindberg. Regia: Dan Vasile. Scenografia: Rodica Arghir. Cu: Mihaela Arsenescu-Werner, Virginia Raiciu, Radu Ghilaș, Irina Răduțu, Călin Chirilă, Petru Ciubotaru, Oana Sandu. Data premierei: 5 februarie 2000.

Cartea de teatru

Ion CAZABAN

Despre „Însemnări contradictorii"

Personalitate binecunoscută a regiei românești, **Valeriu Moisescu** este, totodată, un publicist remarcabil care a participat, fără ezitare, la disputele de opinii din presa vremii. Încă din acel moment de neuitat al „reteatralizării", articolele sale, apărute în revistele „Contemporanul" și „Teatrul", ni se impun prin concepție riguroasă, deschidere culturală, combativitate temeinic argumentată. **Însemnări contradictorii**, prima sa carte este, preponderent, o culegere de „însemnări" publicate, cam din 1981 încoace, în „Teatrul", apoi în „Teatrul azi".

Printre diferitele teme și subiecte tratate în paginile cărții, teatrul ocupă, firește, locul prioritar, fiind prezent, într-un fel sau altul, și în comentariile morale, notele de călătorie, evocările sentimentale, observațiile sociologice, pamfletele cu motivare politică. Moisescu concepe un teatru de sensibilizare necesară, de revelații stringente și sensuri fundamentale, fără de care prea multe clipe de viață s-ar scurge insesizabile, fără valoare, netrăite. De altfel, cele două mari dificultăți ale teatrului sunt: de a se deosebi de viață și, în același timp, de a fi viu, capabil să se integreze în viață. Interpreții acestui teatru nu vor fi ușor de găsit. Într-o enumerare de calități, actorul preferat „caută să înțeleagă întâi, apoi să facă", „nu-și repetă mijloacele de expresie", „iubește teatrul mai mult decât propria-i persoană" și – contradictoriu – este „nu într-atât de lucid încât să devină insensibil și nu atât de sensibil încât să-și piardă luciditatea". De fapt, a fi „contradictoriu" ne arată, aici, imposibilitatea de a omite ceva, de a renunța la plenitudinea creației teatrale, care se manifestă ca un act vital când își păstrează integralitatea contradictorie. Poate de aceea, pe scenă, regizorul nu separă „trăirea" de „reprezentare", ci le gândește într-o simbioză, ca „reprezentarea trăirii" și „trăirea reprezentării". Însemnările lui Moisescu evită șabloanele, demontează formulele comode, refuză pozițiile exclusiviste, ironizează emfaza teoriilor. Uneori, capătă un ton polemic, de un sarcasm necruțător. Într-o anume conjunctură teatrală, Moisescu preferă „să experimenteze normalitatea care deseori ni se înfățișează mult mai anormală (sau, cu alte cuvinte, mai spectaculoasă), decât ne putem imagina". Regizorul respinge deopotrivă „banalitatea firescului" și „expresivitatea căutată", vrea să elimine din jocul actorilor „clișeele" și „pozele", inerția manieristă și repetarea mecanică a soluțiilor de succes. O notă despre „a fi" și „a rămâne" distinge ceea ce este viu, peren, evolutiv și ceea ce stagnează în „ticuri, automatisme". Sau în idei fixe, cum se dovedește desconsiderarea nejustificată a divertismentului care – ni se amintește – aparține esenței teatrului și nu exclude „înălțarea spirituală".

Ceea ce sudează diversitatea însemnărilor acestui regizor atras de Molière, Caragiale, Ionescu, este, în primul rând, nevoia de autenticitate. Numeroase pagini se referă la impostura și veleitarismul cu pretenții estetice.

Contrazicând adesea (fără a fi ele însele contradictorii), constatările și comentariile lui Valeriu Moisescu elucidează, mai degrabă, contradictoriul unor stări, situații, poziții existente în lumea teatrului nostru. Observând contradicțiile fenomenului scenic, aflat „la interferența dintre obișnuit și neobișnuit, dintre normal și anormal", însemnările sale ni-l recomandă fie ca un dialectician clarvăzător, fie ca un polemist incisiv.

Există, totuși, o contradicție esențială care tensionează iremediabil modul de a fi al acestui regizor, determinându-i frecvent punctele de vedere: cea dintre nostalgia copilăriei – evidentă în concepția sa despre teatrul poetic ca fertilizare a imaginației, ca păstrare a purității jocului – și, pe de altă parte, aspirația sa perfecționistă, grija sa pentru lucrul profund înțeles și bine făcut, de un profesionalism fără concesii. Este o contradicție stimulativă, care încearcă să cuprindă atât poezia închipuirilor și explicațiilor inocente, cât și perfecțiunea intransigentă, rezultat al maturizării profesionale.

„Ca un vis de tinerețe" regizorală, i-a rămas în suflet teatrul acesta poetic. Dar, de-a lungul stagiunilor, a fost mereu aproape de acel teatru „fierbinte", râvnit de Caragiale de la scenă la public și invers! Moisescu scrie deseori despre dragostea actorilor pentru scenă și public, despre dragostea publicului pentru actorii săi. Pentru că și el crede că unde dragoste nu e, nimic nu e. Cu atât mai mult, nu poate fi teatru – de nici un stil, de nici o tendință...

Teatrul din cărți

Mircea GHIȚULESCU

Din și prin câmpul poeziei

La adunarea anuală a membrilor Secției de dramaturgie și teatrologie a Asociației Scriitorilor din București, am constatat cu uimire că au fost editate, în cifre relative, circa 200 de piese noi, după 1990, ceea ce, la capacitatea României pare o mică industrie. Foarte puține au ajuns pe scenă, și mai puține au fost comentate.

*

Poemul dramatic *Miorița* de Valeriu Anania (reeditată la Editura „Dacia" din Cluj în Bibliografia școlară) este un eveniment editorial. Poetul-ierarh pare la lectură un Blaga oltean, pentru că gândește ca Blaga și scrie ca Arghezi. Este preocupat de ideile generale ce țin de o viziune indestructibilă dintre viață și moarte, de moartea ca iluminare, de coordonatele stilistice românești, pe care le sintetizează *Miorița*, dar cuvintele rare, variate, expresive par extrase din inepuizabila memorie lexicală arghezian. De altfel, „predoslovia" lui Tudor Arghezi la ediția princeps însoțește și reeditarea din 1999. Elogiile „potrivitorului de cuvinte" veneau, probabil, din empatie. În tradiția teatrului românesc în versuri, *Miorița* aceasta aduce o veritabilă reformă. Hexametrul lung și monoton al lui Alecsandri și Eftimiu (luat din clasicismul francez al lui Racine) este înlocuit cu versul scurt, nervos în metrică similifolclorică, dar cu întreruperi mono sau bi-silabice și întreruperi de ritm cu mare efect teatral. Un bun procent din teatralitatea *Mioriței* vine, astfel, din versificație, iar prezumtivul regizor nu are motive să ignore ritmul special pe care îl impune reprezentarea scenică a acestui text.

*

Un dramaturg atipic pentru vremurile noastre, pentru că mai scrie în versuri, este Nicolae Ionel din Iași. A absorbit modele clasice, de la greci la Shakespeare și de la Eminescu la Blaga, ale căror urme pot fi ușor identificate în scrierile sale. După modelul shakespearian, eroii săi sunt mari vorbitori, pentru că Nicolae Ionel are o duioasă încredere în cuvânt, de unde și abundența lexicală și reabilitarea retoricii. *Oedip* și *Manole*, publicate recent, sunt două poeme dramatice complementare. Antigona din *Oedip* este Ana din *Manole*, transformată în iubire pură, gata de sacrificiu. Iar *Tatăl* orb al Anei (personaj inventat) este un Oedip mântuit prin orbirea care l-a silit să devieze cunoașterea spre interior. „Să rămână gândul singur", spune, frumos Oedip. Orbii lui Nicolae Ionel (*Oedip*, *Tiresias*, *Tatăl* Anei) și-au pierdut vederea pentru a deveni vizionari. Oedip este inocent pentru că este ignorant, dar devine martir pentru că vrea să știe, îndrăznește să știe. Toată această tragedie a Labdacizilor ce traversează civilizația europeană nu este una a incestului, ci a ignoranței. Tonul inchizitorial al căutătorului de adevăr se domolește abia după revelația tragică, în dialogul cu Antigona, fiică și soră, vorbind

şoptit şi iubitor. Vor intra împreună în legenda lui Manole continuând aventura cunoaşterii ucigaşe. *Ana/Antigona* vrea să vadă minunea de biserică pe care a construit-o Manole, dar admiraţia ei este umbrită de mirajul frumosului absolut determinat de iubire. *„Ana iubeşte totul, s-a făcut iubire"*, explică insistent autorul. Între *Ana* şi *Manole* s-a petrecut spontan un transfer de energie afectivă: se recunosc, se identifică. Ana este, iubirea ca asasinat pe care şi-o asumă reciproc fără să o declare. Femeia, atât în *Oedip*, cât, mai ales, în *Manole* nu a fost vreodată mai exaltată. Om religios, Nicolae Ionel crede în Iubire şi Înţelepciune. Este un scriitor creştin ce crede în iubirea universală, dar iubirea universală este de genul feminin.

*

Matusalemicul personaj pe nume *Bătrâna O* din comedia lui Ion Mircea premiată de UNITER (*Noe care ne străbate memoria e o femeie*) seamănă izbitor cu Veturia, văduva lui Octavian Goga, în ultimii ani ai vieţii, petrecuţi la Casa memorială a politicianului şi poetului de la Ciucea. Acolo, tânărul poet *valery*-ist Ion Mircea avea să-şi petreacă primul an de după absolvirea Universităţii din Cluj, ca ghid. Relaţiile ghidului cu „doamna prim-ministru", cum pretindea Veturia să i se spună chiar după instaurarea comunismului, trebuie să fi fost destul de încordate dacă autorul îi poartă, după mai bine de trei decenii, o amintire atât de puternică, totodată ostilă şi admirativă. Nu ne surprinde intrarea în teatru a lui Ion Mircea. Poetul inefabil a fost totdeauna disponibil pentru o teatralitate exprimată prin poza hieratică la cenaclurile „Echinoxului" clujean, unde se arăta cel mai bun actor al propriilor poeme. Are un cult manierist al artificiului, al prelucrării naturalului, care îl face să treacă totul prin filtrul speculaţiei inclusiv propria persoană. *Bătrâna O*, cum spuneam, este un personaj funambulesc, cu o identitate aparte în dramaturgie, înrudit, poate, doar cu bătrânul *Giurgiuveanu* al lui Călinescu. Dar numai într-un plan realist pe care Ion Mircea îl marchează, apoi îl transcende. Este o bătrână supracentenară ce „se plimbă" între viaţă şi moarte aducând la disperare pe cei din jur. „Ce-i tu, iar ai fost *pe-acolo*?" – o întreabă cu arţag *Elisaveta* care o îngrijeşte. Este jumătate fiinţă, jumătate mumie. O jucărie urâtă, cu inteligenţa intermitentă ce funcţionează ca *arătare,* dar şi ca *viziune*. Ion Mircea se apropie de parabola din *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără moarte* pe care o revizuieşte şi o interpretează ca „tinereţe fără viaţă şi bătrâneţe fără moarte". Dar ipoteza asupra eternităţii omului ca nefericire şi blestem este aceeaşi.

Personajul este atât de puternic, încât piesa riscă să se transforme în monodramă dacă autorul n-ar adăuga o amplă orchestraţie. Există un fundal pe care Ion Mircea proiectează „destinul românesc", dar reprezentările sale în această problemă nu sunt patetice, ci zeflemiste. Însăşi stilizarea comică a vorbirii ardeleneşti (este aici un abuz, savuros pentru unii, ininteligibil pentru alţii) exprimă intenţia unei cronici româneşti contemporane. România este văzută, în prolog, interludii şi epilog, ca un vesel penitenciar în care brutalitatea gardienilor nu ajunge să fie violenţă propriu-zisă. Rămâne doar mitocănie românească. *Deţinutul maghiar 1201* (cu trimitere la celebra „Recomandare a Uniunii Europene") întăreşte imaginea unei cronici în care parabola existenţială se intersectează cu teatrul politic într-o expresie aparte de comedie gânditoare. Finalul cu „poemul lui Noe" recitat de acelaşi *Deţinut 1201*, are o puritate pervertită de stângăciile de limbă ale maghiarului ce subminează sublimul enunţului. Este chiar metoda dramaturgului care, pe ample porţiuni, alterează poezia pentru a obţine efecte de „comedie metafizică".

SPECTACOLE

Cătălina BUZOIANU

„TURANDOT"

„Sursele teatrale ale spectacolului merg, dincolo de sursa lui Gozzi, în mitologia orientală, apoi în *Commedia dell' Arte*, Gozzi fiind unul dintre primii antropologi teatrali. Apoi, nivelul contemporan se impune până la finalul spectacolului.

Începutul, ideea acestui spectacol, mi-a venit acum trei, patru ani la Teatrul „Levant", după ce acest grup de tineri, care interpretează și-n spectacol – Vlad Zamfirescu, Andreea Bibiri, Alina Berzunțeanu –, au jucat în atelierul Teatrului „Levant" în *Antigona*, în *Hamlet* iar Kana Hashimoto, neavând spectacol de licență, s-a oferit să joace și ea în *Turandot*.

Mi-am dorit foarte tare să fac acest spectacol și am avut marea șansă ca mari actori ai Teatrului „L.S. Bulandra", Virgil Ogășanu, Maia Morgenstern să fie alături de demersul meu, împreună cu actori de la Teatrul Mic (Radu Amzulescu) și cu actori de la Teatrul de Comedie (Mihai Bisericanu), și am avut, de asemenea, marea bucurie, admirație și satisfacție de a asista la cea mai perfectă colaborare între Maia Morgenstern și Kana Hashimoto, o tânără aproape debutantă; Maia s-a ocupat în mod special de ea, a fost un exemplu de etică profesională incredibilă și am avut o atmosferă extraordinară la repetiții și în afara acestora.

L-am descoperit apoi pe Filip Ristovski, încă student la Actorie, cu studii de canto. I-am descoperit, în primul rând, vocea și atunci l-am adus, la început, ca să cânte în spectacol, apoi a venit rolul.

Spectacolul se bazează pe execuția admirabilă a Maiei Morgenstern. Maia a adoptat stilul Operei din Beijing, a făcut antrenamente până la sânge și face pe scenă niște lucruri incredibile, face ceea ce, poate, nici un actor din România n-ar face. Spre deosebire de ea, de această femeie-dragon, de acest personaj shakespearian aflat între Hamlet și Richard al III-lea, Kana Hashimoto, atât de asiatică prin naștere, sigur că a adoptat mai mult o tehnică de teatru Nô. Spectacolul se bucură de prezența grupului „Domnișoara Pogany", de muzica lui Iosif Herțea și de o integrare foarte bună a grupului de balet. Avem și două balerine: Mihaela Vasile și Lorette Enache, amândouă absolvente ale secției de coregrafie din Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică și care interpretează partea coregrafică, direcționată de Mălina Andrei. Avem și o tânără absolventă a secției de actorie a Universității „Hyperion", Ana Calciu.

De ce m-a interesat *Turandot*? Autorul a avut o intuiție de geniu, lasă poarta deschisă spre istoricitate, lasă spații deschise ca o canava. Ce m-a interesat a fost această zonă inconștient-materială. Zona mitologică m-a interesat. *Principesa Turandot* corespunde ca personaj unei zeițe orientale (*Kally-Yunga*?) ce are a-și răzbuna propria existență. Acest personaj fabulos căruia zeii, din invidie, i-au tăiat capul, apoi având remușcări i l-au lipit pe gâtul unei prostituate ce fusese, la rândul său, decapitată. Zeița este sfâșiată între aspirația celestă și trupul măcinat de pofte josnice și își va direcționa forțele într-o altă direcție, în sfera politicului. Ea face curățenie pe Drumul Mătăsii, tăind capetele principilor și ocupând satele, pe care apoi le anexează imperiului său. Drumul Mătăsii este acoperit de la Beijing până la Veneția."

(Din conferința de presă,
9 martie 2000)

Claudia LIPAN

Bucuria la superlativ

Teatrul „L.S. Bulandra" – *Turandot* de Carlo Gozzi. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Velica Panduru. Muzica: Iosif Herțea; interpretare: Grupul „Domnișoara Pogany". Coregrafia: Mălina Andrei. Light design: Ioan Lazăr. Cu: Maia Morgenstern/Kana Hashimoto, Virgil Ogășanu, Valeria Ogășanu, Doru Ana/Radu Amzulescu, Filip Ristovski/Vlad Zamfirescu, Alina Berzunțeanu, Andreea Bibiri, Gheorghe Ifirm, Andrei Aradits, Șerban Pavlu, Valentin Popescu, Mihai Bisericanu/Răzvan Săvescu, Ana Calciu, Lorette Enache, Mihaela Vasile, Ionel Susanu, Florin Grădinaru, Mircea Muzacov, Cornel Cătănoiu, Gabriel Arsenescu. Data premierei: 4 martie 2000.

Dacă m-ar întreba cineva ce înseamnă bucuria de a juca, aș rosti cu siguranță titlul ultimei premiere a Teatrului „L.S. Bulandra". Spectacolul *Turandot* în regia Cătălinei Buzoianu este mai mult decât bucurie; este talent și o mare pasiune – pentru teatru, pentru lectură, pentru om, pentru orice. Acel tip de pasiune care își menține structura solidă, atâta timp cât circuitul ei nu se desface, nu se pierde, nu dispare. Și nici nu ar putea să dispară, pentru că piesa lui Carlo Gozzi păstrează ceva din aristocrația autorului: noblețea noastră uitată într-o fază de emaciere.

Aparent simplă , povestea prințesei *Turandot*, fiica lui *Kon-Fu-Țî*, este cea a unei tinere pline de mândria sângelui albastru, care urăște neamul bărbătesc. Cu un tată bătrân căruia îi e teamă să nu moară înainte de imposibila nuntă, ea sacrifică moștenitori regali într-un joc al vieții și al morții având la bază dezlegarea a trei enigme. După cum ne-am obișnuit chiar din basmul nostru popular, tot un tânăr pretendent îi vine de hac prin isteține. Cuprinsă de milă, prințesa admite compromisul și cei doi trăiesc fericiți până la adânci bătrâneți. De aici spre un text plin de umor și ingeniozitate, apoi la un final cu tentă modernistă intervine progresiv mâna unui regizor excelent și a unei trupe pe măsură. În ideea Cătălinei Bozoianu, spectacolul abundă în subtexte interdependente din care nu lipsește folclorul, un folclor parabolic, chinezesc, cu morala și legile lui specifice; din care nu lipsește opera, fie ea din Beijing parodiată la nivel verbal, fie autentică de Puccini. Se adaugă o mulțime de paji și eunuci, în mișcările lor ritualice, sportive, încărcate cu tradiția unei lumi expozitive. Freamătul scenei îți sugerează participarea, încercând să ți-l imaginezi pe însinguratul Gozzi ca autor al întregului tablou.

În rolul titular, Maia Morgenstern este o revelație. Frumusețea rostirii și accentele viabile între tensiune și comic sunt preludiul mișcării corporale. Într-o formă riguroasă, actrița glisează din sensibilitate spre tărie de caracter, într-o identitate contradictorie, într-o gâlceavă a înțeleptului cu lumea. Dincolo de refugiul care poate depăși cele mai mari vicii, crește, de fapt, o perseverentă singurătate, greșit echivalată de subiect cu libertatea. Aceasta propune evoluția spre expresie, în timp ce la rampă involuează un adevăr: acela de a crede în iubire și de a-i simți frământările. Adevăr care până la urmă iese la iveală – consumată în spiritul de sacrificiu al înțeleptului prinț *Calaf*, *Turandot* renunță la egoism din milă. Figurând la început ca o reală problemă, noua substanță delicată contribuie la o înfrângere cu arme proprii. Într-o coregrafie plină de nerv (aproape) băiețoasă (semnată: Mălina Andrei), Maia Morgenstern impune motivații interioare pentru toată lumea. Ca un fel de om-orchestră. În portretul învingătorului, care salvează nu doar Pekinul, dar fertilitatea însăși, Filip Ristovski trece cu bine probele cursului narativ al oricărei legende. El este întruchiparea eroului îndrăzneț, inimos și isteț. Câștigă simpatia tuturor chiar și atunci când, subzistând în nuanțe melodramatice, începe să cânte arii clasice (evaluând astfel admirabile calități vocale ce stârnesc ropote de aplauze). Prin forța sa lirică, prințul *Calaf* devine o replică a lui *Turandot*, o autoritatea discretă, vizibilă, părăsind scena doar pentru expirări ale acțiunii. Cu doi actanți opozabili, cu laitmotive și culoare locală, efectul poate născoci o oarecare unitate. Dar ce-ar fi acest spectacol fără Virgil Ogășanu în rolul monarhului în drum spre „baie", în pragul

senilității, dar cu reveniri în aplomb când e vorba de rang și recurs la morală. Cu o umanitate mult mai bine înțeleasă, acest bătrânel are ceva din filosofia de viață a epocii sale: un om orbit de curaj este nebun de bunăvoie, iată cum privește el prin ochelari fumurii moartea celor care nu au găsit răspunsul la enigme. Relația tată–fiică se complică în sentimentalisme și se rezolvă în exhibiții. Cu replici de ilaritate artificiale el se joacă de-a jocul scenic, provocând comuniunea directă, neoficioasă, cu o sală întreagă pentru care nu mai contează că numele lui e *Kon-Fu-Țî*, *Lao-Țî* sau *Mao-Țî*. I se alătură în acest joc Gheorghe Ifirm, Andrei Aradits și Șerban Pavlu, sfătuitori, miniștri și bufoni ai împăratului. Cu vervă interactivă (de concursuri televizate), ei își bănuiesc superioritatea în predispoziția carnavalesc-nostalgică a Veneției natale. Considerându-se ca simple accidente într-o astfel de lume, cei trei caută permanent ocazii de evaziune, chiar și ideologică. Farmecul interpretării colective se individualizează odată cu întregul combustibil al piesei și al schimbului redundant de roluri. Secvențial și sugestiv intră în scenă Doru Ana (când patetic, când în excesul incoruptibilului care nu mai are nimic de pierdut), Valeria Ogășanu (soția sa, a cărei naivitate compromite sinceritatea și pune în pericol viața fiecăruia), Mihai Bisericanu (perceptiv și docil în clasicul comediant tragic), Alina Berzunțeanu (cu ireductibilă viclenie ludică, obiectuală), Andreea Bibiri (drept sclava de viță nobilă – cu defecțiuni, însă, ale tehnicii vocale și gestuale) și flexibilitatea trupei de tineri de la „Bulandra" care cunosc posibilitatea dinamică a jocului.

În fine, ce-ar fi fost spectacolul ce menține tonalitatea unui spațiu fascinant, îndepărtat, fără acordurile tainice ale grupului „Domnișoara Pogany", alăturat scenei ca (încă) un mister pentru care nu există răspuns; există numai muzică. Muzică de bună calitate (aparținând lui Iosif Herțea), complementară, urmărind ca o umbră destinul fiecărui personaj. Pentru că aici nu e vorba de monografia unei dezbateri de autor, ci de voci care își strigă rând pe rând povestea. La urma urmei, voci aparținând discursului Cătălinei Buzoianu despre o poveste spusă de cei care cunosc polemica: iubire și dreptul de a o recunoaște a celor ce ascultă.

În prim plan: Virgil Ogășanu

Foto: Florin BIOLAN

Maia Morgenstern
și
Alina Berzunțeanu

Foto: Florin BIOLAN

În prim plan: Viorel Comănici și Horațiu Mălăele

Foto: Florin BIOLAN

Constantin PARASCHIVESCU

Lacrima măștilor

Nu știu să explic sentimentul de relativă insatisfacție pe care mi l-a lăsat spectacolul Teatrului Nottara *Doi gemeni venețieni* de Carlo Goldoni, regizat de maestrul Vlad Mugur. Distribuția are două nume de rezonanță pe afiș, Horațiu Mălăele și Dan Puric, scenele dintre ei scapără de haz și nerv, în celelalte roluri actorii au măsură, profil cât de cât reliefat și, ceea ce e mai important, în derularea derutantă a situațiilor cu zeci de gaguri nu se insinuează nimic vulgar. Comicul e decent, nu atinge nici o clipă grosolănia, uneori parcă nici nu e căutat, vine de la sine din perplexitatea reacțiilor. Neostentativ e și Mălăele în dublul rol al gemenilor: Zanetto, nătângul, și Tonino, omul de spirit. Fără să-și schimbe nici un amănunt de costumație și de ton, trece pe nesimțite de la unul la altul, producând ilaritate, stupefacție, revizuiri de poziție și atitudine. Ne surprinde și pe noi, preveniți în chestiune, pentru că o face fără să atragă atenția, poate doar cu o fluturare de zâmbet inteligent la Tonino. Cu aceeași pălărie-burlan, mâinile în buzunare și aerul inocent, iese cu o identitate și reintră cu alta, spulberând o înțelegere abia încheiată cu partenerii, gen Dandanache – „am promis? Ce-am promis? Cui am promis?"...

Apoi, meșterul Vlad Mugur, aflat într-o excelentă formă spirituală („am îmbătrânit, dar gândesc mai tânăr decât acum 25 de ani" – „Teatrul azi", 3-4/1999), știe să citească în „palma scenei" (idem, 10-11/1999), e la a patra întâlnire cu o comedie de Goldoni, iar „gemenii venețieni" îi sunt îndeajuns de familiari la a treia întâlnire cu ei. Montează la Konstanz, în Germania, cu

25 de ani în urmă, *Gâlcevile din Chioggia*; la Hanovra *Doi gemeni venețieni* într-un parc, în aer liber, cu mare succes de public și de presă; apoi în București, la Teatrul Odeon, *Mincinosul* cu actorul pe care-l consideră pe drept „un mare comedian", Horațiu Mălăele, spectacol distins cu premii în țară și ovaționat la Veneția și Florența cu prilejul bicentenarului Goldoni; de asemenea, tot *Mincinosul,* la Budapesta în 1995 „cu cei mai buni actori ai urbei"; un an mai târziu, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj încă o dată *Doi gemeni venețieni;* și în 1998, la Craiova, *Slugă la doi stăpâni*, considerat un eveniment al stagiunii și nominalizat acum la premiile UNITER. „Goldoni e o provocare – răspunde regizorul unei întrebări formulate de reporterul caietului-program; o provocare la descoperirea spațiilor scenice în afara cuvintelor și la permanentul dor de comedia tragică". Și comentând motivul dualității, insinuat chiar de titlul comediilor cu cifra doi – *Doi gemeni venețieni*, *Slugă la doi stăpâni* –, spune clar și răspicat „sunt în stare să descopăr două sensuri într-unul singur". Ei bine, care sunt ele? Succesul spectacolelor anterioare era determinat tocmai de ambivalența sensurilor reliefate, comedia dezvăluind printr-un ingenios joc imaginativ lacrima din masca sarcastică. Unde și cât e sarcasm aici, cum apare lacrima? Impresia, pe care tot vreau să mi-o amendez ca mult subiectivă, e că piesele jocului sunt figurate pe tablă cu relieful corespunzător – ăsta-i spiritualul, acela e gelosul, celălalt Arlechino etc. – dar jocul ne se încheagă într-o partidă pe măsură. Figurile promițătoare se mișcă aleatoriu, trec pe lângă un suspans dramatic, o tensiune, dar n-o ating, evită parcă implicarea. Impresia e – impresia mea, de la al doilea sau al treilea spectacol, – că piesele nu compun ansamblul, desenul sugestiv care să contureze îmbinarea savuroasă de haz și sens, de bufonadă și rezonanță amară. Râdem copios în unele momente, mai ales când sunt față în față Mălăele și Puric, ne amuzăm de frenezia spadasină a lui *Lelio* (Viorel Comănici), admirăm ponderea lui *Florindo* (Dragoș Bucur), buchetul de ingenuitate și frondă al *Rosaurei* din interpretarea Cristinei Toma, nervul și alintul *Beatricei* în evoluția Clarei Vodă. Valentin Teodosiu în *Doctorul Balanzoni*, Dan Aștilean în *Pancrazio*, Ada Navrot în *Colombina*, mi s-au părut neutri, linii posibile în desen. Cei doi *Brighella*, Bogdan Dumitrache și Richard Bovnoczki, dinamici în joc, animă cât de cât mersul intrigii.

Secenografia Liei Manțoc, alcătuită din cearșafuri întinse pe sfoară care se trag în fel și chip, închipuind interioare și exterioare, dar ,mai mult paravane de marionete, cu nebănuite despicături pe unde apar capete și dispar personaje, e o performanță plastică, dar rece, ca zăpada fără rost. Jocul *Rosaurei*, în consecință, într-un hamac dintr-o astfel de fâșie albă, ca într-o terasă, e mai degrabă o performanță acrobatică decât comică. În schimb, măștile create de Ilona Járó sunt foarte expresive, intră în joc cu o febrilitate mai mare decât a actorilor, se insinuează, participă, îi dublează și semnifică ele lacrima sarcasmului ce nu se mai întrevede în evoluția mai apatică a protagoniștilor.

Un spectacol neterminat. Ale cărui gând și stil au plecat mai devreme cu regizorul peste alte hotare artistice. Din motive pe care n-am căderea să le explic eu. Dar e posibil ca în cursul reprezentațiilor să se contureze ideea de oarecare rezonanță care mocnește acum, pentru că doi ași ca Horațiu Mălăele și Dan Puric nu pot sta indiferenți lângă alte figuri de joc, satisfăcuți numai de sine, și cum publicul umple sala și merită o comedie unde nu numai să râdă de ocazie, dar să mai și mediteze puțin la contrastul și uneori chiar confruntarea dintre *être* și *paraître* în zilele noastre, ca să zic așa.

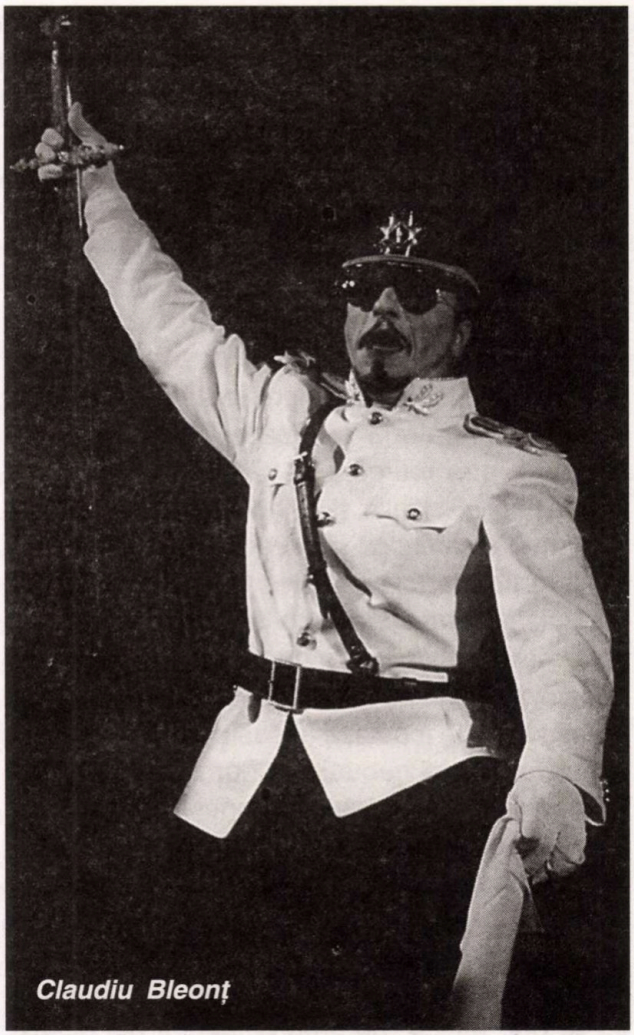
Teatrul Nottara. *Doi gemeni venețieni* **de Carlo Goldoni. Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Lia Manțoc. Măști: Ilona Járó Varga. Cu: Valentin Teodosiu, Cristina Toma, Dan Aștilean, Horațiu Mălăele, Viorel Comănici, Miklos Bacs, Clara Vodă, Dragoș Bucur, Bogdan Dumitrache, Richard Bovnoczki, Ada Navrot, Dan Puric, Ion Porsilă, Daniel Popescu. Data reprezentației: 12 martie 2000.**

Antoaneta IORDACHE

Locvacitate teatrală

Nu e marele spectacol aşteptat acest *Macbett* în premieră pe ţară la Teatrul Naţional din Bucureşti. Faptul că piesa îi aparţine lui Eugène Ionesco e de natură să sporească tristeţile, la urma-urmelor să le şi motiveze intensitatea. Acum când scriu, spectacolul este deja considerat „controversabil" – ceea ce pot admite şi eu. Cortina aplauzelor de politeţe ale sălii de premieră făcea previzibil diagnosticul. Este legitim să dorim ca la Bucureşti textele lui Eugène Ionesco – jucat la noi şi în anii când puţine gesturi artistice publice se puteau sustrage „exerciţiului comandat" – să dea de-acum numai montări „perfecte"... În fond, este vorba de Eugène Ionesco! Cu alte cuvinte, în aşteptările spectatorului român la o premieră pe ţară cu o piesă a lui sunt distilate capitole de istorie teatrală – şi chiar capitole de istorie. Ce nu pot înţelege e drama care s-a petrecut şi care transpare în câteva comentarii. Mie mi se pare un punct bun pentru Teatrul Naţional, în egală măsură pentru echipa implicată, confruntarea cu universul ionescian – o spun cu toată seriozitatea. Dacă memoria nu mă înşală, dramaturgia lui Eugène Ionesco nu constituie opţiunea predilectă a repertoriilor Naţionalului bucureştean...

Din punctul meu de vedere, pentru câţiva actori, cum sunt George Motoi (*Duncan*), Cecilia Bârbora, George Călin (*Macol*), Claudiu Bleonţ (Macbett), Ileana Olteanu întâlnirea cu textul ionescian este absolut profitabilă, ei reuşind să-şi menţină personajele într-un contur clar şi interesant, pe când în jurul lor lucrurile se inclarifică. Nu-mi propun o analiză a rolurilor, aici, am să notez însă că, din întreaga distribuţie, numeroasă, singurii în afară de oricare dintre „spectacolele din spectacol" mi s-au părut *Comesenii* (cvartetul *men in black*). Să mai adaug că acel *pas de trois* fellinian, bine făcut, mi se pare „din atmosfera" bufonadei (deci „dintr-un strat" al piesei), tot aşa cum din realitatea poetică ascunsă a textului – lumea de prezenţe pe care o mişcă prin scenă regizoarea.



Claudiu Bleonţ

Numai că, de la un moment încolo, lumea pe care o generează Beatrice Bleonţ (în esenţă pentru a contextualiza, în formă pentru a spori plasticitatea situaţiilor) adună şi prezenţe care nu se justifică decât la modul superficial (reporterul, de pildă). Sigur, e o întrebare: de ce trebuia Beatrice Bleonţ să „iasă" din text?... Beatrice Bleonţ este o regizoare cu premisa atent construită (teoretizată); dacă ar fi „găsit" şi în scenă răspunsul, l-am fi ştiut şi noi...

Ceea ce cred eu că pierde recenta montare semnată de Beatrice Bleonţ – chiar pe măsură ce-şi dezvoltă imageria (în text şi pe lângă text) – este ceea ce s-ar numi în geometrie „dreapta fixă", altfel spus „osia" orbitei spectaculare. Reprezentaţia aceasta, care are rezolvări frumoase şi fine în tonuri gradate de ironie, din păcate nu are „propoziţie principală". Mobilizând

în beneficiul teatralității o foarte mare diversitate de mijloace (tehnici) menite să sublinieze intenționalitatea unei scene, a unui dialog, a unor personaje, regizoarea pierde din vedere riscul specific construcțiilor plurimodulare, anume acela de a-și anula o idee figurată prin următoarea idee figurată, anume aceea de a nu se mai lăsa disciplinate de un sens. Se observă, în montare, și un lucru frecvent la debutanți, dar ciudat în cazul aflat în discuție: tentația de a spune tot, de a nu lăsa nimic nespus. O mașinărie îngreunată de propria-i locvacitate teatrală și, poate, nu foarte sigur calibrată între rotirea spre Shakespeare și cea înspre Jarry. Eclectic, fără îndoială, spectacolul e mult prea încărcat ca să nu scape de pe orbită... Lăsând deoparte proiecțiile fotografice-copertă care nemulțumesc, pentru că sunt pseudointeligibile (și, de altminteri, cu umorul ce i se recunoaște, nu întrevăd în ce fel s-ar fi plăcut Eugène Ionesco pus în ipostaza aceasta dominatoare, la o piesă despre nebunia și deriziunea puterii), lăsând deoparte și stroboscopul (care nu face decât să destrame eventuala gravitate a scenei în care e folosit), trebuie menționat că fragmentele de calitate beneficiază în montare de pe urma unui spațiu insolit, deschis vectorilor paradoxalei ecuații ionesciene, spațiu unde *Macbett* și sosiile lui se pot „atinge" de amprentele lor din oglinzi, *Macbeth* și *Ubu*, spațiu care acceptă și simetria matematică a celor care râvnesc puterea, și surprinzătoarea metamorfoză a vrăjitoarelor, dar și venirea lui *Macol*, răul ultim, „cerut" de întâmplări. Menționez, astfel, costumele create de Doina Levintza, decorul datorat lui Constantin Ciubotaru. Ca și reporterul, pesemne sunt culturiștii, pesemne și minerii... Minerii intră în scenă la final, ca să asiste la discursul teribil al lui *Macol*. Probabil sosesc dinspre sală. Din perspectivă estetică, acestea ar fi „suprasemne". Ca să nu teoretizez păgubos pe marginea unui lucru care s-a mai făcut, în formulă mai interesantă decât aici, voi sublinia calitatea programului de sală, care reușește să fie cutia de rezonanță a evenimentului teatral pe care-l însoțește.

E un pariu serios întâlnirea cu universul ionescian, nu se câștigă de fiecare dată. Un pariu frumos ar fi o integrală Eugène Ionesco, într-un teatru din România, azi.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București – *Macbett* de Eugène Ionesco. În românește de Dan C. Mihăilescu. Direcția de scenă, coregrafia și ilustrația muzicală: Beatrice Bleonț. Costume: Doina Levintza. Accesorii: Dan Coma. Coordonator corp ansamblu: Mihai Bunea. Antrenoare culturism și fitness: Florina Rovența. Pregătire muzicală: Dorina Crișan Rusu. Efecte sonore: Cristian Târnovețchi (Studioul Yamaha). Producător film: Mircea Kiraly. Realizator film: Vlad Radu Vaida. Distribuția: George Motoi, Cecilia Bârbora, George Călin, Claudiu Bleonț, Ileana Olteanu, Marius Bodochi, Alexandru Georgescu, Liviu Crăciun, Andrei Finți, Marius Rizea, Andrei Duban, Gabriel Costea, Bogdan Mușatescu, Vlad Ivanov, Doru Rancea, Luminița Erga, Dragoș Ionescu, Doina Șandru, Mihaela Laura Dumitru, Ștefania Andronic, Crina Matei, Gabriela Bobeș, Ștefan Petrea, Traian Tâmpeanu, Alexandru Tudorache, Raluca Petra, Giliola Brăileanu-Motoi, Adrian Drăgușin, Mihai Niculescu, Alexandru Hasnaș, Dragoș Ionescu, Emil Mureșan. Data premierei: 11 martie 2000 (premieră pe țară).

Ioana Olteanu și Cecilia Bârbora

Cristina MODREANU

Mălăele, această mașină comică

Într-o bună seară de iarnă, asistam la repetițiile cu *Nunta lui Krecinski* la TNB, când în sală a intrat valvârtej veteranul Naționalului, dl. Damian Crâșmaru, venit să-și ia acasă soția, pe distinsa doamnă Carmen Stănescu. Sosise mai devreme pentru că i se stricase mașina și, până una-alta, ne-a povestit tuturor celor de față câteva întâmplări demne de o istorie a teatrului românesc. Printre ele, povestea unui actor căruia i se spusese că e bolnav de cancer și nu mai are mult de trăit, așa că într-o zi s-a aruncat în fața trenului. La autopsie s-a constatat că nu avea cancer. Care este legătura între toate acestea și noul spectacol al Naționalului bucureștean – *Podu'*, semnat de Horațiu Mălăele? O remarcă aruncată în treacăt de același Damian Crâșmaru – „de pe Podul Grant se aruncau mulți pe vremuri, de-asta a și scris Ioachim o piesă, *Podul sinucigașilor*, pe care comuniștii nu l-au lăsat să o pună în scenă niciodată."

Iată că, piesa *Podul sinucigașilor* vede totuși scena, la 35 de ani după ce a fost propusă aceluiași teatru și acceptată de către directorul de atunci, scriitorul Zaharia Stancu, fără să fie însă

montată vreodată într-o societate în care însuşi conceptul de sinucidere fusese şters cu buretele ca „inadecvat". Unul dintre cei mai importanţi actori ai acestui moment, Horaţiu Mălăele, a citit-o, a plăcut-o şi a realizat o versiune scenică (oare ce să însemne această nevoie de a „adapta" pentru scenă o piesă de teatru?) în care joacă şi un rol principal, alături de colegii săi mai tineri, Ioana Moldovan şi George Ivaşcu.

Un pod, lângă o gară – o „locaţie" deschisă pentru o paletă largă de simboluri, locul întâlnirilor şi despărţirilor, uneori şi al sinuciderilor, care sunt şi ele o despărţire, în fond. Un loc public în care, paradoxal, îţi poţi regăsi singurătatea, intimitatea, tocmai fiindcă nu însemni nimic pentru ceilalţi, nimeni nu te cunoaşte, nimănui nu-i pasă de tine. Trei fiinţe se întâlnesc aici întâmplător, se surprind una pe alta în momentul în care sunt pe punctul de a-şi duce la îndeplinire gândul sinucigaş. Trei entităţi, complet separate, fiecare cu singurătatea ei, se intersectează la un moment dat, precum mulţimile geometrice, cu rezultate imprevizibile pentru destinele lor. Se apropie unul de altul din teama, neconştientizată dar aproape paralizantă, de moarte. Dorinţa ascunsă de a trăi, ce zace în fiecare, de a trăi oricum ar fi să se întâmple asta, le dă ghes să caute un sprijin în ceilalţi, să şi-i apropie. Un metrolog – ce suferă din cauza staturii sale mici şi îşi trăieşte viaţa târându-se printre complexele proprii fără a găsi puterea de a le depăşi, părăsit şi ridiculizat de iubită –, alături de o fată care visează să fie actriţă însă ratează, şi de un „neînţeles", un suflet de artist asupra căruia planează ameninţător ratarea, un ins agresiv cu ceilalţi din cauză că este foarte speriat de propria lipsă de orizont. Cele trei personaje se întâlnesc fericit cu interpreţi care le dau contururi adevărate – Ioana Moldovan este euforică atunci când se lasă amăgită de iluzia teatrului, şi sarcastic-dezamăgită de observaţiile celor doi bărbaţi ce-i agresează intimitatea; George Ivaşcu găseşte tonul cel mai potrivit pentru lamentaţiile îndrăgostitului complexat; iar Horaţiu Mălăele dă un adevărat recital conturând dimensiunile reale ale acestei farse negre cu rădăcini în teatrul absurdului. Grăitoare în acest sens este excelenta scenă în care cei trei se înghesuie care să moară mai întâi (ce poate fi mai absurd decât o coadă la obştescul sfârşit?!), se îmbrâncesc unul pe altul să prindă un loc mai în faţă. Dacă în epoca în care piesa a fost scrisă o astfel de scenă era o trimitere strictă la un fapt din viaţa românului – coada la alimente – astăzi această zbatere trece cumva graniţa spre metafizic. Suntem, cu toţii, măşti ridicole bătându-ne cu toţii în piept, făcând caz de curajul nostru în faţa morţii, hrănind însă cu disperare înăuntrul nostru sământa de viaţă ce pâlpâie nesmintit în orice moment.

Aerul pe care îl respiră spectacolul, aer sănătos din punct de vedere artistic (de care puţine spectacole cu piese româneşti contemporane au avut parte în ultimul timp), se datorează în exclusivitate contrapunctului comic pe care Mălăele îl ţine în permanenţă la îndemână, scoţându-l, ca pe un as din mânecă, exact la momentul potrivit, ceea ce salvează spectacolul de la o cădere într-un eventual patetism, inevitabil ţinând cont că e vorba, totuşi, de trei inşi oblomovizând pe un pod.

La acest nivel cred că se poate vorbi despre „maşina comică Mălăele", actorul fiind inventatorul unui joc scenic ce împrumută mult din tehnica lui de desen, fiind alcătuit din linii trasate cu siguranţă, câteva tuşe bine găsite, pe care creionul insistă apoi, nuanţat, însă cu obstinaţie, ceea ce garantează efectul comic.

Faptul că nu am un final pentru această cronică nu este întâmplător: şi spectacolul despre care scriu suferă de aceeaşi meteahnă, actorul-regizor-scenograf Horaţiu Mălăele nefiind convins de cel gândit de dramaturg şi încercând să-l înlocuiască prin reluarea unor replici din interiorul textului, metodă care, după mine, n-a funcţionat.

Teatrul Naţional din Bucureşti – *Podu'* după *Podul sinucigaşilor* de Paul Ioachim. Un specacol de Horaţiu Mălăele (adaptare, scenografie, regie). Cu: Ioana Moldovan, George Ivaşcu, Horaţiu Mălăele. Data premierei: 18 martie 2000.

Natalia STANCU

Pro și contra „Zoon Erotikon"

Motto: *„Eu am ridicat problema, eu o minimalizez"*
(Teodor Mazilu)

PRO...

Aparent, prin *Zoon Erotikon*, Mihai Măniuțiu ne cheamă, pentru o oră, la o întâlnire cu D.H. Lawrence. Ni se propun pagini eseistice ale prozatorului englez, celebru prin situațiile insolite și mai ales prin personajele sale nonconformiste și cinice, dezabuzate și scandaloase; pagini în care D.H. Lawrence (ale cărui reflecții sunt transferate în spectacol unei făpturi teatrale), reflectează sceptic, acid și polemic despre „șansa" (întru împlinire și fericire) a unirii bărbat–femeie, despre cuplu, despre familie și adulter, despre sexualitatea frustă și cea mărginit idealizată, despre creațiile fantasmatice ale erosului. Categoric, scenariul lui Măniuțiu are meritul de a familiariza spectatorul cu una dintre cele mai nonconformiste și îndrăznețe, dar, totodată, una dintre cele mai pătrunzătoare și expresive reflecții asupra omului ca paradoxal animal erotic: o creație sau o victimă a naturii care își artificializează și își refuză fatal predestinarea. (Perspective polemice față de „ideile primite" și locurile comune – aproape unanim acceptate – interesant de comparat cu cele ale unor contemporani ai lui D.H. Lawrence. Și nu mă gândesc atât la dezamăgitorul Denis de Rougemont, cât la Dylan Thomas, Henry Miller și Lawrence Durrel, Virginia Woolf, cea din *O cameră separată*, sau la William Butler Yeats).

Nu cred, însă, că autorul *Amantului doamnei Chatterly* constituie, de fapt, obiectul principalului pariu al regizorului (așa cum, de altfel, la rândul lor, nu s-au aflat „pe primul loc" nici călugărița portugheză Mariana Alcoforado și pasiunea sa, nici Ioana d'Arc și procesul său. Cred, mai degrabă, că universul gândirii lui Lawrence, – atât de pătrunzătoare și provocatoare, – este subordonat unei alte mize: o construcție spectaculară; explorarea unui tip de teatralitate care își ia ca suport paginile eseistice și reflexive ale prozatorului.

În universul scenic apar personaje și proiecții imaginare din romane...Scena este însă dominată de prezența eseistului care pare a le invoca și care meditează recurgând, nu o dată, la interogația retorică sau autentică. Acesta nu apare direct, ca atare, ci proiectat (metamorfozat) într-un personaj histrionic și, totodată, conducător al jocului teatral și al demonstrației scenice. Un joc ce se vrea, poate, ritualic și magic – dar care va rămâne ilustrativ și vag exhibiționist. Măniuțiu a ales pentru acest rol un talentat actor al naționalului din Cluj, Dorin Andone, căruia, voit, i-a dat un aer clovnesc și „minable" și i-a pus în mână un baston care s-ar vrea baghetă magică. Cu acest baston el ridică (la propriu și la figurat) din zbaterea-i animalică, de la pământ, făptura (feminină!) torturată de presiunea instinctului.

Ca și altă dată, universul creat de Măniuțiu are o anume rigoare și un anumit rafinament, fiind însă aici mai sărac și mai banal, și, mai ales, incapabil să stârnească necesara undă de emoție estetică. Aș remarca în mod deosebit, dintre componentele spectaculare, aportul lui Sică Rusescu. În spațiul scenic lăsat cât mai liber, aerisit (când străpuns de un fascicul intens de lumină, când învăluit în raze inspirat filtrate), scenograful așază câteva plăsmuiri imaginare, himerice (expresive plastic și cu încărcătură simbolică), precum licornul, femeia „géante", femeia-matrioșcă, femeia „năstrușnică". Apa este singurul element natural introdus (în sprijinul unei metafore a exploziei umorilor și al unui ritual al expierii prin purificare) în acest univers voit artificial.

În schimb, universul sonor, ales mai arbitrar și neinspirat, conferă un plus de energie vieții scenice, dar rămâne străin de sofisticarea gesturilor, a mișcării, a „dezvăluirilor" și a metamorfozelor scenice.

...și **CONTRA**

Dincolo de rezervele formulate până acum – de ce mi-a plăcut mai puțin *Zoon Erotikon*?
Pentru că – observație privind scenariul – Eros „iese" sărăcit, simplificat și schematizat manierist-grotesc în viziunea lui Măniuțiu. Aceasta – deși chiar Lawrence are pasaje ce invocă magia senzualității, jubilația și frenezia tonică a simțurilor, dimensiunea cosmică a Erosului. Pentru că imagistica falocratico-nudistică și estetizarea lui Măniuțiu nu „cade" peste vitalitatea frustă a textului, pentru că ceremonialul, dintotdeauna artificios, pare aici mai artificial-manierist ca altă dată. Și spectacolele lui Măniuțiu încep să semene între ele, precum cópiile doi, trei și patru cu originalul.
Pentru că lipsește rafinamentul spectacular și fiorul artei pe care le-am trăit la *Scrisorile călugăriței portugheze*, la *Antigona* și chiar la *Bacantele*.
Pentru că tentativa transpunerii dimensiunii cosmice, profunzimii și complexității Eros-ului rămâne „mică" și manieristă. Ce să mai vorbim de marea temă a îngemănării cu Thanatos!

În sfârșit, am încercat un sentiment de sațietate și față de asocierea corpului solistului coregrafic, ce execută teatru-dans sau pantomimă (Vava Ștefănescu merită o reverență), cu actorul – în ipostaza reductivă, monocordă și monotonă a marionetei grotești. Măniuțiu se desparte aici de marile posibilități ale actorilor – care s-ar putea exprima mai plenar și profesionist chiar în cheia teatrului antipsihologizant, deziluzionist, axat pe mitologia inconștientului. Căci el nu pare a-i pune în stare de creație, ci doar a-i „utiliza" pentru construcția rece a unor păpuși absurde, schizoide. Și puterea de sacrificiu și dăruire a unor actori de mare talent (care-și riscă mai ales coardele vocale) este extraordinară – fie că e vorba de Dorin Andone, fie de Ada Navrot și Gabriela Baciu, fie de Marius Gâlea.
Cum pe unii dintre ei i-am tot văzut în *„emplois"* similare, le doresc din suflet pe viitor o altă... soartă, mai bună.
Aș vrea să spun în încheiere că, urmărind cu o solicitudine din ce în ce mai mult pusă la încercare alternativele vieții scenice, rămân din ce în ce mai însetată de Teatru.

Dorin Andone

Foto: Mihai CÂLȚIA

Claudia LIPAN

Lumea văzută de Măniuțiu

Teatrul Bulandra. *Zoon Erotikon,* **un spectacol conceput de Mihai Măniuțiu după scrierile lui D.H. Lawrence. Decor: Sică Rusescu. Costume: Iuliana Vâlsan. Regia, scenariul și ilustrația muzicală: Mihai Măniuțiu. Cu: Dorin Andone, Emilia Dobrin, Marius Gâlea, Lelia Ciobotariu, Ada Navrot, Vava Ștefănescu, Ioana de Hillerin, Gabriela Baciu. Data premierei: 23 februarie 2000.**

Așteptăm de ceva vreme riposta regizorului Mihai Măniuțiu la starea de „dulce amorțeală" pe care în general o adoptăm asupra lucrurilor ce se desfășoară la voia întâmplării, când uităm să fim simpli și naturali. Așteptam un manifest încă de la *Ioana d'Arc*, unde orânduia ca într-o biserică ideea de religiozitate cu tăcerea. Poate că nu m-aș fi așteptat la o formă atât de direct violentă precum *Zoon Erotikon*. O piesă în care se omite orice tentativă de a recurge la tăcere și se strigă o revoltă indispensabilă.

Adaptat după scrierile lui D.H. Lawrence, scenariul restabilește coordonatele primordiale ale ființei, pe care le-am uitat, căutând o ordine de care nu ne mai putem atinge. În goana spre viață nu facem față celor mai elementare noțiuni, cum ar fi modul de a ne mișca unii spre ceilalți. Trebuie să avem o infimă bănuială privind apropierea de lucruri, pentru a ni le putea însuși. Iar iubirea este unul dintre ele. Cu tăria de caracter a unui Nietzsche, Măniuțiu revine (vrând-nevrând) la ideea de liber-arbitru. După ce arată că există Dumnezeu în fiecare dintre noi, amintește posibilitatea dualã de a alege rațiunea umană. Alegerea ține însă de o nouă modulație a lumii, conformă cu spusele unui povestitor (Dorin Andone). De data asta el preferă să depășească timiditatea de început a oricărui discurs public și să-i scrie cronica. În funcția sa critică, povestitorul va istorisi fragmente sau stadii ale iubirii, fie că este vorba de una orgolioasă pentru Adam și Eva, naivă pentru Swift, sau – mai nou – falsificată. Narațiune ce nu cuprinde așadar nimic dintr-o reală iubire, crescândă și sinceră, care „face legătura omului cu soarele și pământul". Pe o scenă încărcată de obiecte semantice, corpurile se mișcă din instinct. E tot ce-a mai rămas din dezechilibrul funcțiilor vitale, acelea care atrag atenția că gândirea și acțiunea au devenit două vieți pe care le trăim separat. Mișcarea scenică descoperă ființe cu handicap: în goliciunea lor trupească (resimțită ca adevărată), acești oameni nu știu cum să se miște, cum să-și poarte trupul sau cum să-l adauge unui spirit rămas în urmă. Starea lor devine un biet reflex mecanic, aidoma muzicii care nu mai ajută; ripostează la libertinajul elegant, parcă, dintr-un mai vechi spectacol de-al regizorului (de pe la Cluj...), prezentându-se riguros și elegant. El concentrează esența umană înspre instinctualitate. „Despre om ca animal erotic", iată ideea lui Mihai Măniuțiu, atât de exactă când e vorba de tragismul condiției noastre umane. Dovedind încă o dată că nu știm totul, nu știm aproape nimic!

Aș fi acceptat ceva mai relaxată acest spectacol, dacă nu aș fi ascultat de curând o predică minunată a unui preot, într-o zi de duminică, în care se făcea apel la sentiment ca posibilitate de a înfrâna devorarea aceasta umană, erotică, pe care o întâlnim la tot pasul. De care ne împiedicăm pe stradă, părând mereu mai vulgară... Sau dacă Lawrence însuși, în experiența sa dureros trăită, nu ar fi prețuit o iubire spirituală care prin vulnerabilitate și-ar fi estompat istovirea. Dar mi-a apărut în față o lume în care oamenii trăiesc ca niște entități separate, iar prezența lor (fie ea și expusă) este un obiect artistic și atâta tot. O percepție în care nimeni nu mai respectă „ritualul zorilor, al amiezii, al serii, al anotimpurilor cu drama sufletului, al primului cuvânt și al ultimului suspin". Lumea văzută prin ochii lui Măniuțiu mi s-a părut tristă. Ca și privitorul ei...

Ozana Oancea

Foto: Dorian DELUREANU

Delia VOICU

Spectacol laic al martiriului creştin

Teatrul Naţional din Craiova sărbătoreşte Anul Religios 2000 prin prezentarea, în premieră mondială, a unei drame liturgice contemporane. Textul dramatic evocă actul martiric al sfintelor *Perpetua* şi *Felicitas* care, împreună cu alţi patru tineri creştini, au fost executaţi la Cartagina, în anul 203.

Gestul uman a două martire, prin frumuseţea aspră a sacrificiului, generează mitul. Forţa lui vibrează în conştiinţa spectatorului de astăzi, obligat să se confrunte astfel, cu o experienţă exemplară de viaţă. Legătura cu prezentul este imaginea societăţii care poartă măştile unui rău permanent, înfăţişat, de-a lungul istoriei, în forme schimbate.

Demersul literar (scenariul dramatic semnat de regizorul Tudor Chirilă), care reuneşte scrieri din perioada de început a creştinismului, subliniază opoziţia dintre Împărăţia Cezarului şi Împărăţia lui Dumnezeu. Opţiunea pentru credinţă este de o radicalitate totală. Urmându-şi destinul, cele două eroine reuşesc să îşi învingă fragilitatea condiţiei.

Perpetua (Ozana Oancea) este mulţumită să nască înainte de a se dărui pătimirii, respectând, astfel, exigenţele celor două lumi. *Felicitas* (Mirela Cioabă) este nevoită şi ea să renunţe la copil, luat în grijă de tatăl ei, libertatea absolută fiind elementul indispensabil al vocaţiei spirituale. Neavând acces la misterul sacru, părintele ei (Valer Dellakeza) eşuează în dorinţa de a o salva. Victima este, însă, tot el, nevoit să trăiască într-o lume a crimei. Ozana Oancea transfigurează cu sensibilitate durerea maternă, impresionând şi prin tandreţea relaţiei cu tatăl.

Decorul lui Viorel Penişoară-Stegaru sugerează un amfiteatru roman (sediu al penitenţei) şi, totodată, interiorul unei biserici, cu firide, locuite

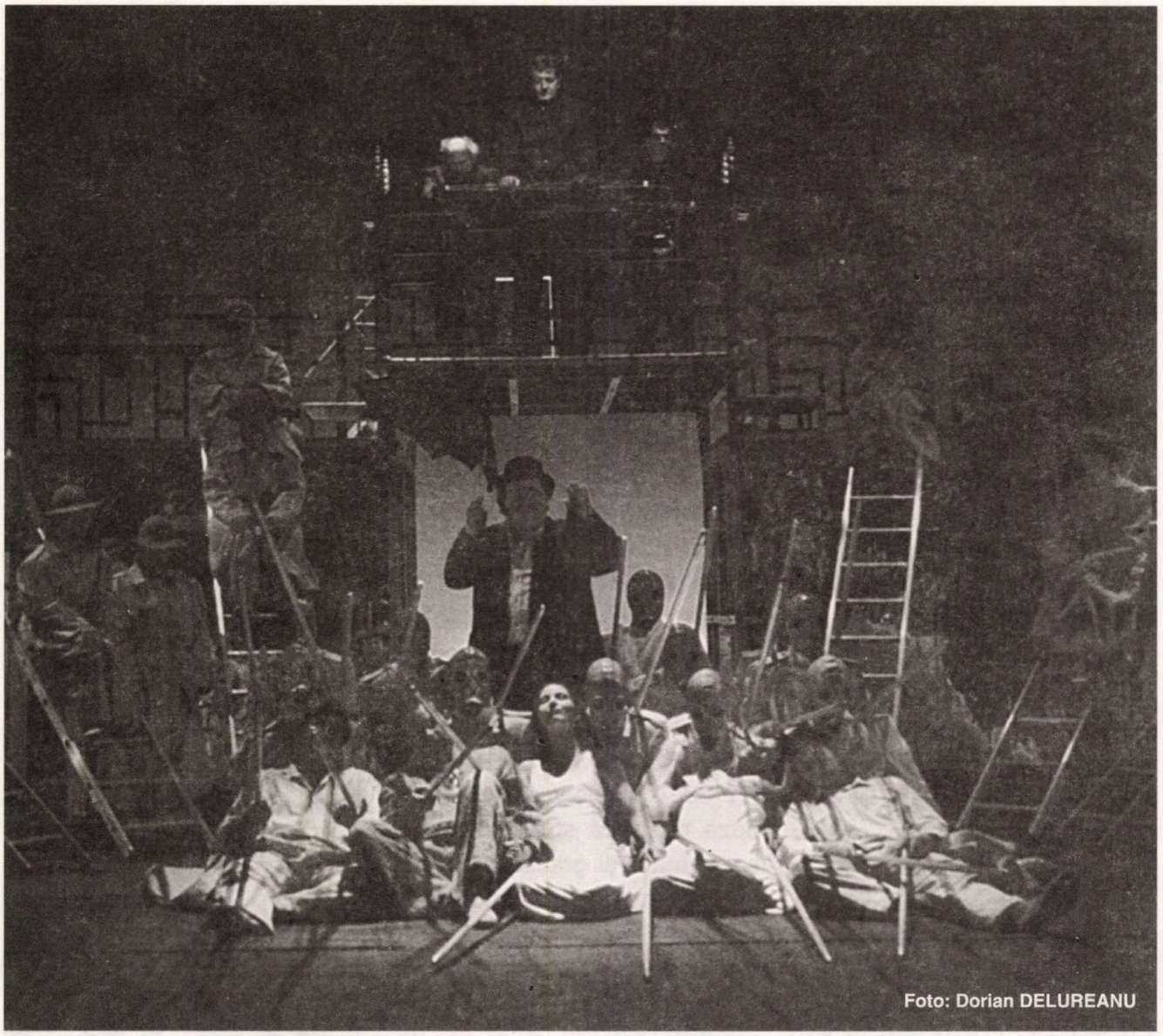


Foto: Dorian DELUREANU

de personaje sfinte. Cele trei *Marii* (Geni Macsim, Petra Zurba şi Ramona Comşa) topesc, prin simpla lor ivire sau prin cântul lor, ostilitatea spaţiului. Închisoarea devine loc al ceremonialului. Natașa Raab, în rolul *Ermitului din Cartagina*, amplifică simbolul sufletului care arde în credinţă, intonând, în registru grav, *Psalmii* lui David (în limba ebraică). Performanţa ei muzicală tulbură prin calitatea nuanţării şi prin surprinzătoarele ei virtuţi vocale.

Actorii Robert Leoveanu, Valentin Mihali, Adrian Andone, Marian Politic, Angel Rababoc, Theodor Marinescu, Ion Colan redau umanitatea şi autenticitatea poveştii. Lirismul şi desfăşurarea epică nu sunt însă contrapunctate de un specific teatral în măsură să facă reprezentaţia incitantă la nivelul receptării. Participarea spectatorului, condiţionată de propria-i atitudine în faţa subiectului, se limitează la ascultarea cuvintelor emoţionante rostite sau cântate pe scenă.

În montarea lui Tudor Chirilă, finalul capătă o rezolvare simbolică: aruncaţi fiarelor, martirii sunt, de fapt, ucişi de cruzimea semenilor. În faţa soclurilor cu animale de ghips antropomorfizate, care amintesc de idolii malefici ai puterii, eroii, străpunşi de sulițele călăilor, îşi dau sufletul cu zâmbetul împăcării şi al iertării pe chip.

Mircea GHIȚULESCU

Un oratoriu creștin

Teatrul Național din Craiova serbează două milenii de creștinism cu o dramă religioasă: *Perpetua și Felicitas*. Nu este unul dintre acele *mistere* creștine ce acompaniau slujbele catolice medievale, ci un scenariu scris chiar de regizorul spectacolului, Tudor Chirilă, numai bun de tipărit în caietul-program sau în anexa la caietul-program, date fiind sărăcia bibliografică a domeniului în România. Scriind scenariul, Tudor Chirilă a făcut muncă de erudit. Nu se mulțumește doar să pună în dialog martiriul tinerelor femei *Perpetua* și *Felicitas* (matroane romane convertite la creștinism și aruncate la fiare în Cartagina anului 203), ci folosește surse rarisime. Nu numai relatarea unui martor ocular al sacrificiului, ci și referințe biblice și versuri din poeții latini Tibul și Properțiu. Este scenariul unui „proces" împotriva unor oameni fanatizați de dogma creștină care preferă să moară decât să abjure. O frază îți provoacă memoria: *„Ei nu se tem de moarte, ci de moartea de după ce au murit"*. Într-adevăr, nimeni nu speră mai mult în viața de dincolo decât creștinii.

Regizorul transformă scenariul într-un ceremonial amplu, un oratoriu bine servit de muzica lui Cristian Misievici în care Natașa Raab realizează o performanță vocală psalmodiind în ebraică texte misterioase din cărțile sfinte. Un laitmotiv sonor arhaic și penetrant. Un spectacol complex, așadar, elaborat și solemn, cu imagini marcante (botezul, lupta sfintei *Perpetua* cu balaurul, sacrificiul), desfășurat cu încetinitorul, de la pașii descompuși ai figurației până la mișcările „neterminate" ale soldaților torționari. Din loc în loc, imaginile împietresc în poze de grup statuar. Parcă răsfoiești un album care obligă memoria să se oprească din când în când pentru a fixa momentele cruciale ale procesului. În stilul întregului spectacol, Ozana Oancea (*Perpetua*) rostește textul într-o poză hieratică și o coregrafie șerpuitoare și gracilă a corpului, în timp ce Mirela Cioabă (*Felicitas*) preferă un joc mai robust, realist. Ne este greu să facem distincții individuale într-un spectacol colectiv, „de grup" cum se spune, realizat în cea mai bună descendență a lui Silviu Purcărete, ce restituie rumoarea, vaietele și iluminările acestei hipnoze colective care a fost creștinismul primitiv. Sunt și erori, unele vizând comicul involuntar, cum ar fi înălțarea la ceruri a corpului neînsuflețit al lui *Saturninus* (Adrian Andone) care se petrece la propriu, cu un manechin orizontal ridicat pe fundal. Nu se aud cu claritate versurile, probabil nobile, spuse de Valer Dellakeza și așa mai departe dar, după debutul cu *Gaițele* la Târgu Mureș, după *Furtuna* de la Oradea și *Mireasa cu gene false* de la Cluj, *Perpetua și Felicitas* este cel mai însemnat spectacol al lui Tudor Chirilă.

Teatrul Național din Craiova – *Perpetua și Felicitas*. Regia și scenariul: Tudor Chirilă. Cu: Ozana Oancea, Mirela Cioabă, Natașa Raab, Valer Dellakeza, Adrian Andone ș.a.

Ileana Iurciuc şi George Voinesei

Elisabeta POP

„Ca tine, bobocule, mai rar cineva..."

Văzând spectacolul Alinei Hiristea – debut la Oradea – cu mica bijuterie caragialiană care este şi va rămâne *Conu' Leonida,* realizezi fără nici un efort că ea se află în postura... copiilor sau chiar a nepoţilor despre care scriitorul spunea cu umor... trist, că „vor avea motive de plâns, căci noi, părinţii, nu-i aşa, am râs destul..."

E limpede că foarte tânăra regizoare a găsit atâtea motive de întristare şi de nelinişte în viaţa de zi cu zi a românilor, în anul de graţie 2000 (când cei mai mulţi dintre noi ne imaginam că vom face naveta pe alte planete, nu că vom găsi copii morţi de foame prin canale), încât, dintre sutele şi sutele de texte dramatice ce-i stăteau la îndemână, a ales fără şovăire, *Conu' Leonida*. A făcut-o, desigur, şi pentru că a băgat de seamă că atât parlamentul românesc, cât şi numeroşii noştri lideri de partide sunt fie *Caţavenci* perfecţi, fie *Tipăteşti* sau nişte *Pristanda*... curat-murdari, iar cucoanele lor – fără coc, doar parfumate cu parfum fin franţuzesc şi îmbrăcate după ultima modă adusă de la Paris – sunt şi ele, după caz, *Joiţici* sau *Coane Veta*, dacă nu cumva, fără exagerare, ne întâlnim la tot pasul cu vreun *Dandanache*, vreun *Conu' Leonida* sau o *Efimiţă*. Râdem, de fiecare dată, uitând că prezenţa lor îndelungată pe scena politică românească a

adus dezastrul pe care-l trăim. Ei bine, iată, vine un om tânăr și ne zgâlțâie puțin aducându-ne aminte că *numai* râsul nu e de ajuns...

Pentru cine a trecut de vârsta... dublată a acestor tineri – cărora ne place să le spunem copii – istoria teatrală ne ajută să ne amintim că am văzut, de-a lungul timpului spectacole memorabile cu această magistrală farsă, spectacole semnate de Sică Alexandrescu, Ion Cojar, Aureliu Manea, Dominic Dembinski, strălucitori actori ca Birlic, Dem Rădulescu, Dorel Vișan și atâția alții... până la Claudiu Goga, la Adrian Rățoi și Mircea Andreescu.

Alina Hiristea, după cum ne mărturisește în consistentul eseu din caietul-program, este mânată spre această farsă mai mult de întristătoarea concluzie că, în peste un veac, nu ne-am prea schimbat mentalitatea și, lucrul cel mai trist, nici nu prea dăm semne că am dori s-o facem...

Din această dorință onorabilă a tinerei – și nu lipsitei de talent regizoare – decurg, paradoxal, atât virtuțile cât și neîmplinirile spectacolului de la Oradea.

Mutat dintr-un spațiu mai mic, pe scena mare – din necesități de ordin organizatoric care nu ne interesează – cu decorul refăcut ca atare, cam cârpit și nu destul de expresiv (Cosmin Hiristea și Oana Cernea), spectacolul îți lasă neplăcuta impresie că a fost, nu știu cum, lungit cu de-a sila, multe dintre scenele care ar fi avut de câștigat tocmai prin densitate și sinteză artistică, au pierdut prin diluare. Același lucru putem spune și despre umorul care, prin repetare, a sfârșit prin a-și pierde efectul.

Actorii Ileana Iurciuc (*Efimița*), George Voinese (*Conu' Leonida*) și Mona Erhan (*Safta*) au fost îndrumați cu destulă timiditate (de înțeles la un debutant, nu și de scuzat), așa încât ei sfârșesc prin a face, cu talentul cu care au fost înzestrați de la bunul Dumnezeu, fiecare, cu credință, dar nu cu destulă unitate de vederi, celebrele și hazoasele personaje. George Voinese, de pildă, trebuia să fie, într-un Prolog cam tras de păr și într-un Epilog așijderea, nici mai mult nici mai puțin decât un președinte ce părea a fi chiar Emil Constantinescu, având deseori, când intra (cam confuz) în pielea lui *Leonida,* prilejul să se închine, pe furiș – mde, republican! – la bustul în mărime naturală al cui credeți? Ei bine, chiar zâmbărețului Ion Iliescu. Neavând prea mult umor, dar încercând să-l înlocuiască binișor cu dăruire și eficiență scenică, Voinese aduce un *Leonida* cam de suprafață, cam silit actualizat. Cu câteva momente bune, Ileana Iurciuc, o actriță cu haz și cu experiență scenică incomparabil mai bogată, e sevoasă, *Efimița* ei având și date de femeie cochetă, chiar sexy, cu tot ridicolul de rigoare. Cu multe momente reușite și aplaudată des, Mona Erhan, înaltă, cu un bun accent moldovenesc, face o *Saftă* cu chef, ba chiar beată bine, ceea ce-i conferă personajului un plus de autenticitate și de haz.

Dorind desigur „să vedem și noi monstruos și să simțim enorm", sau invers, tânăra creatoare a exagerat totul, iar acest exces s-a întors împotriva spectacolului. Muzica originală, foarte potrivită cu ce se întâmplă pe scenă (Florian Chelu, Gabriel Băruța și regizoarea însăși) aduce un plus de culoare.

Să n-o certăm prea tare pe Alina, studenta, în definitiv, a Cătălinei Buzoianu de la care suntem siguri că a învățat câte ceva – pentru că, la debut, a mai și greșit pe ici pe colo. Așteptăm încrezători următorul spectacol și-i dorim, tinerește, baftă!

Teatrul de Stat din Oradea–Secția română – *Conu' Leonida față cu reacțiunea* **de I.L. Caragiale. Regia: Alina Hiristea. Scenografia: Cosmin Hiristea și Oana Cernea. Muzica: Florian Chelu, Gabriel Băruța, Alina Hiristea. Cu: George Voinese, Ileana Iurciuc, Mona Erhan. Data premierei: ianuarie 2000.**

Fabian Enikö

„Dacă am ști pentru ce suferim..."

Cred că oricare dintre noi este frapat de „cum sună" azi textul lui Anton Pavlovici Cehov. Dumnezeule, într-atât nu ne-am schimbat în esența noastră, noi, pământenii, de orice nație am fi, încât să ni se pară scrise ieri, replici gândite și pritocite acum exact o sută de ani?

Cunoscându-ne bine, pe noi oamenii și societatea cu tot ce ține de ea, Cehov ne vorbește despre teamă și despre ratare, despre provincialism, despre munca, vai, disprețuită și atunci ca și acum, despre „lenea mârșavă", aducătoare de sărăcie și umilințe de tot felul, despre iubiri pierdute și iluzii hrănite cu vise, despre suferințe, despre nefericire și, aproape inevitabil, despre absența speranței...

La Oradea, conducerea teatrului de limbă maghiară, reprezentată de Marton Elisabeta, director, de Meleg Vilmos, șef de secție și de Nagy Bela, secretar literar, au optat pentru Cehov, spre onoarea lor, într-o vreme în care unele teatre aleargă după tot felul de prostioare, doar-doar vor atrage publicul plătitor, care trebuie, în concepția unora, gâdilat, să râdă, să râdă, să râdă...

Invitat la Oradea, regizorul Gali László de la Debrecen (Ungaria) a montat un spectacol în bună tradiție cehoviană, nedorind, spre cinstea lui, să agreseze publicul cu vreo viziune modernă cu orice preț, știind bine că el, publicul, acceptă teatrul clasic, din orice parte a lumii ar veni el, cu condiția să înțeleagă și, nu în ultimul rând, să-i meargă la suflet. Să nu uităm – și Gali László nu s-a prefăcut a uita – că o bună parte din publicul trecut de cincizeci de ani așteaptă încă operetă și comedii muzicale și nu poate fi adus la orice...

Spectacolul orădean cu *Trei surori* este bine, temeinic gândit. Distribuția oferă surprize dintre cele mai plăcute: actori pe care i-am văzut pe parcursul stagiunii jucând cele mai felurite roluri – în teatrele din provincie acesta este un lucru obișnuit – pot fi văzuți aici în ipostaze... cehoviene, gravi, sobri, concentrați. Mulți, adevărate surprize, dintre cele mai plăcute. Regizorul a lucrat admirabil cu ei: gesturi mici, aparent neînsemnate, fără relief, replici parcă aruncate întâmplător, în primul act, își găsesc incredibil ecou în partea a doua a spectacolului, unde acumulările de stări și emoții dau întregului spectacol un dramatism de foarte bună calitate. Abia sesizabile în actul I, unele emoții sunt augmentate cu rafinament și infinită delicatețe spre finalul spectacolului.

Evoluția actorilor, în sensul acesta, este remarcabilă. Împreună cu regizorul, ei recompun minuțios lumea lăuntrică atât de complicată a personajelor lui Cehov: oameni chinuiți de dorințe neîmplinite, oameni nefericiți în dragoste și nerealizați în profesii, rătăți și fără speranță de a se împlini vreodată. Kovács Enikö, de altfel o actriță arătoasă, compune o *Olgă* tânără încă (vă vine sau nu să credeți, *Olga* are doar 28 de ani!), dar cu sufletul îmbătrânit, uscat, lipsit de bucuria dragostei și a maternității. Obosită, resemnată, *Olga* trece prin viață aidoma *Soniei*, ducând cu ea doar blestemul muncii neîncetate și al răbdării... Fábián Enikö – într-o continuă evoluție artistică – are, pentru *Maşa*, un întreg arsenal de mijloace, bogate, variate. Fața ei exprimă nuanțat, la început indiferență, un dispreț și o silă fizică față de umilul ei soț, profesorașul de provincie cu aere de mare latinist (*Kulâghin*), mai apoi radiază fericire și bucuria de a trăi, după ce se îndrăgostește de *Verşinin*, iar, la final, disperarea de a rămâne alături de omul pe care nu l-a iubit niciodată. Actrița știe să fie pătimașă cu măsură, duplicitară cât e necesar. Păcat că scenografa a îmbrăcat-o numai în negru, monotonizându-i, astfel, aparițiile. Tânăra Sólyom Katalin, interpreta unor roluri de mare întindere la Oradea, creează o *Irină* vie, dulce, suavă, ca o pasăre dornică să zboare din colivie, cu orice preț. Chiar și cu acela de a lua de bărbat un om pe care nu-l iubește, îl stimează doar, reeditând drama *Maşei*. *Irina*, așa cum a gândit-o actrița, de comun acord cu regizorul, este exaltată cu măsură, dar, mai presus de toate, ea *iubește* totul: natură, oameni, pe bătrânul doctor, samovarul, florile... Neavând chiar toate datele personajului, fiind slăbuț, nu gras și neglijent vestimentar, actorul Meleg Vilmos ne aduce un personaj parcă și mai aproape de ceea ce putea fi *Andrei*: un profesor mărunt, timid și plin de complexe, un viitor soț sub papucul autoritar al nevestei, un viitor încornorat... Mijloacele sale sunt sobre fără să fie rigide, aparițiile sunt mereu convingătoare. Medgyesfalvy Sándor, unul dintre pilonii trupei, creează un *Verşinin* ușor previzibil, semănând parcă, în unele scene, cu *Vronski*. E frumos și impunător de la mama natură, dar unele nuanțe în joc, i-ar fi dat personajului mai mult consistență. Nu vrem să-i reproșăm actorului mai mult, pentru că el rezolvă, la urma urmei rolul, ca un autentic profesionist. Puțină căldură, totuși... Firtos Edith se află, cred, cu a ei *Natalia Ivanovna*, în fața unuia dintre cele mai bune roluri din cariera sa. Ea trece nuanțat de la starea de față simplă, cu complexe în fața „intelectualelor" care vorbesc, vai, trei limbi străine și sunt atât de bine educate, la ființa hulpavă, lacomă, nerecunoscătoare, impertinentă și rău crescută din final. Hajdu Géza a fost un *Kulâghin* complex, amestec de libidinoșenie, umilință și ridicol. Prezent și mereu atent la parteneri, actorul are un joc al privirilor, al temerilor că ar putea fi părăsit, dar și o viclenie și un egoism „citite" în cele mai fine gesturi. Ács Tibor nu merge pe cunoscute căi. Al său bătrân *Cebutâkin* nu este un sclerozat, sau nu numai, el aduce în scenă multă căldură, nevoie de dragoste și recunoștință. Și, împreună cu Dobos Imre (un *Ferapont* fără cusur), au umor, un umor de cea mai bună calitate. Expresivitatea lui Dobos – în acest rol minuscul – stă mărturie despre valoarea incontestabilă a profesionistului autentic, fără strop de îmbufnare în fața unui rol episodic. Kovács Levente jr. (*Solionîi*) a creionat în tușe fine un militar tipic, încrezut, obraznic, răzbunător, orgolios. Csatlós Loránt, deși foarte tânăr, a știut să-i confere lui *Tuzenbah* sobrietate „nemțească", o seriozitate excesivă, dar și o stranie previziune a morții care-i umbrea mereu chipul. Giacomello Roberto (*Rode*) și Dimény Levente (*Fedotik*) se simt bine în rolurile lor, alături de stimații lor colegi. Și nu sunt nici o clipă neatenți cu ce se petrece pe scenă.

Dimpotrivă. Actriță serioasă, Bathó Ida face o *Anfisă* bătrână, cu toate beteșugurile vârstei, dar care întinerește brusc și ea, când aude că va părăsi casa veche.
Din păcate, decorul dezamăgește. Și asta nu din pricina lipsei de fantezie și de talent a scenografului, Bölöni Vilmos, ci a ridicolelor sume care se prevăd în devizele unor spectacole. Când montezi un Cehov, ești obligat să acorzi maximum de importanță tuturor laturilor spectacolului. În absența unui decor adecvat, atmosfera cehoviană e greu de creat. Nu-i ușor, știu, să găsești bani și pentru un regizor invitat și pentru costume (aici, bine executate și în consonanță cu caracterele cehoviene, create de Maria Hațeganu) scumpe și pentru decor de milioane, la propriu, nu la figurat. Dar a accepta să aduci pe scenă, părând o încropeală, mobile din alte zeci de spectacole, a accepta să joci o piesă de importanța acesteia, mereu între perdele negre și cu copăcei de o banalitate strivitoare, este mai mult decât un păcat. Cine a văzut spectacolului lui Alexandru Darie de la „Bulandra" și face comparație, rămâne mut. Acolo decorul a costat poate cât două regii, dar ce efect, câtă funcționalitate, cum împlinea el jocul admirabil al actorilor!
Am spus toate acestea acum, cu acest prilej, fiindcă vreau să trag un semnal de alarmă asupra gândirii păguboase și perfect provinciale a unor oameni care răspund de destinele financiar-administrative ale teatrelor. Se iau încă salarii mari de către unii, puși acolo, parcă, nu să caute soluții și bani, să identifice fonduri extrabugetare, ci să se plângă, să dea din umeri și să ne tot anunțe că e greu și că așa nu mai merge. *„Dixi et salvavi animam meam"* – cum ar zice... *Kulâghin.*

Cum știu ungurii să se distreze...

Titlul acesta nu-mi aparține. E observația unei spectatoare, aparent „bună româncă", ușor invidioasă, în fapt una dintre ardelencele care înțeleg și vorbesc ungurește și merg, fără prejudecăți, la toate spectacolele și românești și în limbă maghiară. Și bine fac. Remarca se făcea la premiera secției maghiare a teatrului orădean: *Cabaret*. Tradiționalul spectacol de cabaret pe care orădenii îl așteaptă de sărbători, acei spectatori care vin în număr mare la toate premierele, mai bune sau mai slabe, cu piese istorice sau drame americane, cu spumoase comedii sau piese din dificilul perimetru al teatrului asurdului.
Acest *Cabaret* seamănă și nu seamănă cu celelalte. Dacă, pe lângă pianist (care de altfel își face conștiincios datoria – Rézmüves Zoltán), pe scenă s-ar fi aflat, ca de obicei, o întreagă orchestră, lucrurile, din punct de vedere al antrenului muzical, ar fi arătat de bună seamă mai bine. Dar... o surpriză plăcută tot ne-a oferit acest spectacol și anume: proiectarea pe un ecran elegant, în momentele, să le spunem romantic-nostalgice, a unor imagini superbe ale orașului nostru de la începutul secolului (datorate lui Nemlaha György).
În rest, cum se obișnuiește, scheciuri vesele alternau cu numere de dans și șlagăre la modă sau retro... În schițele umoristice ale căror subiecte se învârteau, cum se obișnuiește, în jurul infidelității, a divorțului, a vicleniei negustorești, a iubirilor fără sorți de izbândă... în aceste schițe, fără mari pretenții literare, au strălucit, pur și simplu, actori maghiari de frunte, exersați de ani și ani în planul comediei: Hajdu Géza, Dobos Imre, Meleg Vilmos, Márton Elisabeta, Ács Tibor, Kiss Ildikó, Csikly Ibolya, Rácz Maria, Molnár Iúlia ș.a. Alături de ei au evoluat surprinzător Giacomello Roberto, Toth Tünde, Dimény Levente.
Legătura dintre momente a făcut-o – de această dată, spunând glume, unele cu adresă precisă, altele mai puțin, comentând chiar cu amărăciune bilanțuri teatrale dintr-un timp îndepărtat, când bugetele teatrelor și salariile actorilor nu erau atât de precare – actorul Székely Szábo Zoltan. El a venit tocmai din Viena, spre a-și delecta la un apreciabil nivel artistic, publicul (regia: Meleg Vilmos).
Actorii maghiari cântă bine, se mișcă frumos. Decorul – de un alb strălucitor, cu un auriu „2000", marcând timpul prezent, în contrast cu „1900" (anul terminării construcției clădirii) săpat în piatră deasupra cortinei – a încadrat frumos spațiile destinate schițelor, precum și cel al soliștilor. Costumele, mai ales ale actrițelor, au fost impecabile (scenografe: Maria Hațeganu, asistată de tânăra ei fiică, Florina Bellinda Birea).

„Să vină pompierii!"

Teatrul de Stat din Oradea – Trupa Szigligeti – *Nebuni din dragoste* de Sam Shepard. Traducere: Göncz Árpád. Regia: Dézsi Szilárd. Scenografia: Florina Bellinda Birea. Cu: Fábian Enikö, Medgyesfalvy Sándor, Kovacs Levente jr., Borsos Barna. Data premierei: 6 februarie 2000.

În anii '60–'70 veneau, după nume sonore ca Arthur Miller, Edward Albee, Tennessee Williams, Robert Anderson, Murray Schisgal, Robert Lee ş.a., o pleiadă de tineri dramaturgi gata să dea cu tifla sclerozatelor, încremenitelor tradiţii, reflexe, comportamente americane. Dar, în acelaşi timp, ambiţionând să schimbe şi structura noilor scrieri dramatice.

Sam Shepard este unul dintre reformatorii cei mai serioşi, cu evoluţia cea mai spectaculoasă şi cu urmările benefice pe care le vedem, în timp. El a început prin a contrazice însăşi structura cam închistată a dramei americane, în piesele sale – unele *cu chip* de scenariu – luau locul dramei de tip clasic, în trei acte. Erau structurate modular, alcătuite din părţi interşanjabile, regizorului fiindu-i îngăduit să le schimbe locul, conform viziunii sale asupra spectacolului. Într-un spectacol de acest tip nu era de ignorat nici reacţia emoţională a receptorului. Influenţa cinematografului era certă.

Datând din 1983, *Fool for Love* continuă seria pieselor cu tendinţă mărturisită de a şoca, luând peste picior, ironizând ipocrizia, formalismul, falsul puritanism şi pudibonderia burgheziei cu ifose, ostentativ morală, ostentativ religioasă, ostentativ cinstită. Abil mânuitor al cuvântului, actor şi regizor el însuşi, cunoscând foarte bine scena şi culisele ei, Shepard sfidează convenţionalismul şi găunoşenia acţiunilor şi comportamentului marcat de stereotipie. El parodiază cu efect sigur, modul de viaţă fals american, plin de sloganuri publicitare, iluzii şi *happy-end*-uri cu orice preţ.

Personajele lui Shepard răstoarnă, parcă într-un sarcastic hohot de râs, situaţiile teatrale, aşa-zise „de viaţă". Eroii americani sunt parodiaţi ca şi personajele, trăind parcă în nesfârşitele seriale sau telenovele, previzibil adică. El contrazice, ironic, sloganul reuşitei sigure, în viaţă, dovedind, în subtext, că încă mai există, chiar şi în lumea cea liberă a tuturor posibilităţilor, sărăcie, promiscuitate, mizerie materială şi spirituală, decepţii, suferinţă.

Cu riscul de a te agresa, Shepard îţi aduce în faţă personaje pe care nu ştii de unde să le apuci, oameni pasionaţi, puşi în situaţii insolite, adesea neverosimile. Poate că aşa cum apar, ele nici nu există în realitate, dar, sigur, comunică ceva foarte puternic, foarte autentic, în esenţa lor despre noi şi despre existenţa noastră. Fără falsă compasiune, fără încercarea de a îndulci în vreun fel lucrurile. Piesa *Nebuni din dragoste* nu face excepţie. Simbolizând lumea... nebună, americană, *May* şi *Eddie* nu pot, nu au cum să nu iasă din normalitate. Cum să explici altfel dragostea... nebună, obsesivă dintre cei doi fraţi după tată? Toată numai o flacără, *May* îl devoră pe *Eddie*, cu o încrâncenare ce nu are, nu mai are nimic omenesc în ea. Ignorând incestul, acest cuplu blestemat refuză să-l accepte pe *Martin*, tânărul absolut normal, americanul care munceşte, mănâncă popcorn şi merge la cinema... Cei doi tineri plătesc poate grele şi vechi păcate ale părinţilor lor: mame alcoolice, taţi iresponsabili...

Piesa a fost tradusă în limba maghiară de unul dintre traducătorii remarcabili de limbă engleză, nimeni altul decât actualul preşedinte al Ungariei, Göncz Árpád. O traducere nuanţată, rafinată, scenică.

Doi tineri creatori, regizorul budapestan Dézsi Szilárd şi scenografa orădeană Florina Bellinda Birea construiesc împreună cu patru actori un spectacol – în spaţiul scenei, cu publicul alături – credibil şi cât se poate în nota piesei. Elementele de decor, puţine, dar esenţiale, nu sufocă actorii, permiţându-le să-şi desfăşoare jocul în perimetrul rezervat, între cele două scaune-balansoar, gemene, semnificând cele două case unde un trântor beţiv a făcut cei doi copii, păcălind buna-credinţă a două femei...

Costumele, aparent modeste, sunt exact ce trebuie: blugi, halat (*May* şi *Eddie*), ţinută conformistă (*Martin*), numai rochia roşie ca focul anunţând-o pe pătimaşa *May*. Poate pe *Tatăl*, aflat doar în închipuirea lor obsedată de el, l-ar fi putut îmbrăca puţin altfel... Cu actorii s-a lucrat foarte bine. De altfel, distribuţia numără trei

dintre actorii cei mai buni ai trupei maghiare. Fábian Enikö (premiată pentru *Lola Blau*) a fost o *May* când tristă, disperată, când punctând ironic tiparul din care a croit-o autorul. Îndrăgostită ca în celebrele telenovele, actrița a avut grijă să nu depășească nici o clipă granița dintre posibil și literar. Ambiguitatea pare a fi modalitatea foarte potrivită imprimată de regizor desfășurării acțiunii. Medgyesfalvy Sándor a găsit pentru *Eddie* numeroase nuanțe, fiind adesea imprevizibil. Frumos ca un Adonis, dar imposibil de „citit", când iubitul pătimaș, când urând cu putere, agresiv și tandru, el a fost, cred, cel mai aproape de personajele concepute de dramaturgul american.

Kovács Levente jr. a constituit contrapunctul de care piesa nu se putea lipsi. A făcut un *Martin* cam tâmp, năucit de lumea în care a nimerit ca din greșeală un băiat cuminte, al cărui loc nu poate fi lângă *May*. Actorii aceștia au jucat atât de multe roluri principale în nu prea îndelungata lor carieră artistică, încât îți fac impresia unor maeștri. Iată (Evrika!) aș zice, marele, poate singurul avantaj al angajării într-un teatru din provincie.

Îi secundează, cu bun-simț, având intervenții puține, actorul în vârstă, Borsos Barna. El știe să stea și să asculte în scenă, ceea ce, la urma urmei, nu e puțin. Aș mai vrea să adaug ceva: jocul actorilor, maniera lor de joc, foarte... ungurească, i-aș zice, se potrivește de minune cu „patimile după Shepard" din această piesă. E un incendiu, pe scenă, de-ți vine să chemi pompierii...

Irina IONESCU

Revizuit și adăugit

O mulțime de fantezii fac să se piardă în spectacolul Andreei Vulpe, după *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, atât lirismul textului, cât și energia și puterea montării de a trece rampa. Aproape că nu mai contează dacă Theseu a fost un „bandit odios", dacă măgarul nu este doar „un mamifer supradotat din punct de vedere sexual", dacă „un vis al unei nopți de vară se întâmplă iarna" (!!!), cum încearcă să convingă prologul compus special de autoarea versiunii scenice după scrieri de Ovidiu, Herodot, Chaucer, Thomas North.

În plus, pretenția declarată a regizoarei că toate ideile enumerate sunt conținute de piesa shakespeariană se dovedește a fi, neavând acoperire în spectacol, absolut gratuită.

Covârșitoare este, în schimb, influența pe care această lectură extravagantă o exercită asupra scenografiei. Simple, dar foarte frumoase, decorurile și costumele dețin supremația asupra celorlalte componente ale spectacolului, realizatorul lor, Horațiu Mihaiu, putând fi considerat astfel liderul informal al întregii echipe.

Din distribuție se remarcă: Clara Flores (*Hermia*) – un temperament puternic, tentată, din păcate, să treacă în forță peste nuanțe și semitonuri; Bogdan Talașman, interpretul unui *Puck* copilăros și foarte răutăcios, ușor sadic chiar; Dan Grigoraș (*Fundulea*) – un actor care-și folosește în mod inteligent resursele comice și calitățile artistice.

Încurajări merită, de asemenea, și cei doi debutanți ai teatrului – Ecaterina Hâțu (*Helena*) și Constantin Lupescu (*Demetrius*).

Teatrul Tineretului Piatra Neamț – *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare. Versiunea scenică și regia: Andreea Vulpe. Scenografia: Horațiu Mihaiu. Mișcarea scenică: Felicia Dalu. Coloana sonoră: Cristian Juncu. Distribuția: Ovidiu Crișan, Lucreția Mandric, Victor Giurescu, Constantin Lupescu, Clara Flores, Ecaterina Hâțu/Gabriela Crișu, Cornel Nicoară, Daniel Beșleagă, Roxana Frunză, Bogdan Talașman, Corneliu-Dan Borcia, Dan Grigoraș, Tudor Tăbăcaru, Pompiliu Ștefan, Florin Mircea jr., Paul Chirilă, Olimpia Mălai, Dorina Maria Haranguș, Smaranda Astanei, Alina Grigore, Bogdan Matei, Ștefan Ruxandra, Marius Blaj. Data premierei: 4 martie 2000.

Mircea GHIȚULESCU

Un teatru cu program

Om cu simț aparte al conexiunilor și cu apetit subînțeles pentru conjunctură, regizorul Constantin Dinischiotu, multiplu director de teatre – la Botoșani, Pitești, Constanța și, acum, Bacău – și-a revendicat Ziua mondială a teatrului (27 martie) cu o microstagiune de dramaturgie românească: *Ginere de import* de Viorel Savin, *O batistă în Dunăre* de D.R. Popescu, *Hoțul de mărgăritare* de Valeriu Anania, *Alegeri anticipate* de Tudor Popescu și *Cantonul de vânătoare* de George Genoiu. Să ne amintim că Teatrul Bacovia nu a ratat nici vizita în România a Papei Ioan Paul al II-lea, descoperind o piesă de teatru a lui Karol Wojtila, *În fața magazinului cu bijuterii*, scrisă în tinerețe. Pentru anul Eminescu, ni se promite un spectacol cu fragmente de teatru ale acestui mare dramaturg nerealizat care a creat o direcție nouă în drama românească, continuată de Lucian Blaga (*Decebal*). Nu pierde nici anul ecumenic 2000, nici cele patru secole de la meteorica Românie Mare realizată de Mihai Viteazul, anunțând premiera cu drama *Capul* de Mihnea Gheorghiu.

Constantin Dinischiotu are, așadar, un program ce pare jubiliar și conjunctural însă, de fapt, este perfect cultural. Cu puternică tentă educativă. Are și ceva ostentativ dar și ceva polemic, asemenea expunerii oricărui program. Pare, oricum, elaborat la masa de lucru: un proiect pentru autorități bugetare și pentru sponsori cu simțul culturii. Ce îi lipsește este, poate, un pic de mister, fiind mult prea clar. De Ziua mondială a teatrului, setul de piese alese în exclusivitate din dramaturgia românească inhibă orice ambiții în acest domeniu lipsit de ambiții. Aici este și capcana: te înscrii într-un concurs cu un singur participant, Teatrul Bacovia.

Chiar dacă spectacolele de la Bacău suferă vădit de austeritate scenografică (decorul la *Batista în Dunăre* nu este numai auster, ci de-a dreptul urât), ele reușesc să pună în valoare capacitatea tematică a dramaturgiei actuale. Este un accent binevenit pe teatrul religios care ne lipsea. Nu numai prin spectacolul-lectură cu piesa papală, dar și cu *Hoțul de mărgăritare* al părintelui Anania. Piesă scrisă cu dragoste pentru cuvinte și frumoasa lor împerechere. O sală de matineu cu școlari care ascultau cuminți parabola liberală a ciclului asumat: nu ne interesează adevărul de-a gata, ci același adevăr trăit. Ne întoarcem la *Tatăl Nostru* să confirmăm valorile moralei creștine: mărgăritarele culese de pe fundul mării. Nu au lipsit din microstagiunea de la Bacău nici comedia satirică (*Ginerele de import* de Viorel Savin), nici satira politică (*Alegeri anticipate* de Tudor Popescu), nici bilanțurile existențiale cu tentă istorică (*Batista în Dunăre* de D.R, Popescu și *Cantonul de vânătoare* de George Genoiu). Problema este: cine răspunde provocării de la Bacău reluând aceste texte sau altele din dramaturgia românească pentru a le da prestigiul pe care îl merită?

Mihaela PĂTRAȘCU

Ipostaze

Tânărul actor Vasile Toma se încumetă să-și valorifice resursele regizorale pe un text al scriitorului rus Leonid Zorin. Demersul regizoral este susținut de doi tineri actori din Teatrul Evreiesc de Stat: Ion Grosu și Iulia Mâtcu. Aceasta interpretează, pe rând, alternând maniera de joc de la caz la caz, de la personaj la personaj, toate necunoscutele din ecuația lui *Arcadi Semionovici Garunski* (Ion Grosu): *Anna*, *Vera*, *Călătoarea*, *Istomina*, *Augusta ș.a. Garunski* (Ion Grosu) își acompaniază drama cu acordurile unei chitare, în manieră Vâsoțki, parcă lansând un urlet existențial. În tragicomedia lui Zorin, femeia devine simbolul tuturor nenorocirilor și dacă Ion Grosu n-ar avea un robust umor, personajul ar fi doar un banal misogin. Decorul este simplu (scenografia aparține Mirelei Trăistaru), iar luminile intense, ce apar pe panourile din fundal, însoțesc gama de trăiri ale personajului, cu rolul terapeutic de a le tempera. Piesa-cheie a acestui decor este un dulap multifuncțional care devine pe rând vestibul (prin el intră și ies mai mult sau mai puțin disperate: soția lui A.S. Garunski, vecina, doctorița-psihiatru), ghișeu, cufăr, vagon de dormit, faleză, biroul directoarei și, în final, coșciug pentru o nevastă sinucigașă.

Personajele sunt bântuite de un soi de „paranoia normală". *Garunski* îi suspectează pe toți că-l consideră nebun, este chiar luat drept nebun și trimis în Crimeea, unde întâlnește o poetă căreia îi devine muză. Poemele acesteia apar într-o revistă literară, iar *Garunski* trăiește cu impresia că toată lumea le citește și-i bănuiește identitatea sub inițialele *A.S.G.* Soția îl acuză de infidelitate, directoarea îl concediază, vecina îl tratează ca pe un satir, colegei de serviciu îi apare drept un monstru, iar psihiatrei drept un caz clinic.

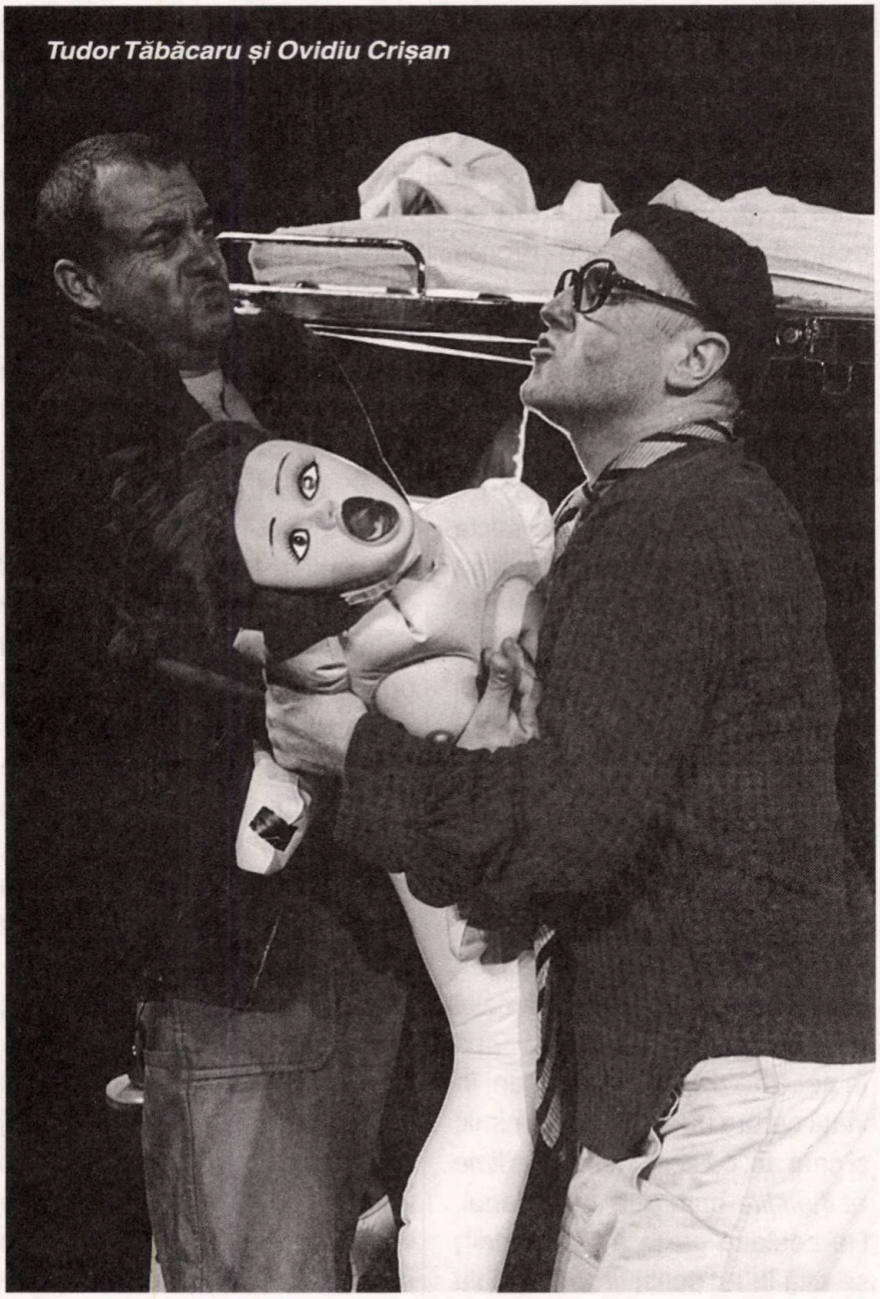
Celor doi actori li se acordă o mare libertate scenică și-n același timp răspundere. Dar sunt momente fără cuvinte, fără chitară, când privirea lui *Garunski* (Ion Grosu) rămâne goală, așteptând parcă o indicație regizorală, care nu vine.

Teatrul Evreiesc de Stat – *Un bărbat și mai multe femei* **de Leonid Zorin. Data premierei: 6 martie 2000.**

Cristina MODREANU

Ce mi-ar plăcea mie să văd

„Scriu ce mi-ar plăcea mie să văd" declară Oliver Bukowski, unul dintre cei mai apreciați dramaturgi germani ai acestui moment, a cărui piesă, *La Dallas*, a fost montată recent la Piatra Neamț de Vlad Massaci. Iar ceea ce-i place lui Bukowski să vadă pe scenă sunt oamenii zilelor noastre, cu întâmplările, chiar lipsite de *glamour,* prin care ei trec. Asemeni nouă, tuturor, și Bukowski este spectatorul unor vremuri încrâncenate, complicate din punct de vedere politic, cu societăți în continuă schimbare, care agresează individul, îl scot din tiparele cu care el era obișnuit, poate și fericit, pentru a-l asasina cu altele, nefamiliare lui... Ca cetățean al Germaniei reunite, Oliver Bukowski nu poate să nu observe tensiunile latente (sau chiar exprimate) dintre foștii RDG-iști și „confrații" lor, spre care au alergat cu atâta bucurie după prăbușirea Zidului Berlinului. Aceștia i-au strâns „părinteşte" la piept, asemeni unor tineri părinți care se bucură inconștient că vor avea un copil, fără să-și dea seama că nu au cu ce să-l hrănească, fapt pe care au început deja să-l regrete. De cealaltă parte, „binefacerile" occidentale au început să curgă – șomaj, sărăcie, criminalitate



Tudor Tăbăcaru și Ovidiu Crișan

etc. Le știm prea bine, am fost și noi dăruiți cu ele... Toate aceste contraste, toate temerile generate de lipsa siguranței zilei de mâine, toate efectele preluării necondiționate a unor clișee – ca într-un transplant eșuat – le redă dramaturgul în piesa *La Dallas*, subintitulată (sarcastic, aș zice) „comedie de bulevard".

Două cupluri găsim în scenă, a căror evoluție alternează: primul este alcătuit din *Horst Pashke* (Tudor Tăbăcaru) și *Lothar Ackermann* (Ovidiu Crișan), doi paria ai noii societăți rezultate prin unificare, ceilalți sunt un cuplu „oficial", soții *Terre*, persoane avute, fericiții posesori ai unui fiu, *Thomas*, subiectul/obiectul care îi va pune în legătură cu ceilalți doi. După ce facem cunoștință și cu unii și cu alții, aflăm că *Horst*, îngrijitor al unui ștrand, găsește pe „teritoriul" lui cadavrul unui tânăr, despre care știe că provine dintr-o familie bogată. Contaminat de scenariile ce înfloresc pe sticla televizoarelor, el hotărăște să facă din această întâmplare „șansa" vieții lui, așa că ia cadavrul și îl pune la păstrare în camera pe care o împarte cu *Lothar*, hotărât să ceară o recompensă zdravănă. Se dezlănțuie o întreagă avalanșă de „procedee" specifice – telefoane anonime, scrisori cu colaje de litere decupate, supravegheri prin găurile din ziare, tot arsenalul filmelor polițiste de duzină, pus în aplicare de doi bieți oameni în viața cărora nu se întâmplă nimic și care au, cu acest prilej, *the time of their life*, cum zice americanul. De cealaltă parte a „baricadei", se află în tot acest timp un cuplu bizar stilizat de autor (procedeu accentuat de viziunea lui Vlad Massaci), o femeie supusă violențelor și umilințelor de către soțul ei, un ins pervers, de o sexualitate incertă (adus în scenă de Pompiliu Ștefan), pe scurt, un menaj minat de lipsa oricărui sentiment, cu gesturi, obiceiuri și teme de conversație fixe, înghețate parcă într-un ritual îngrozitor, *cina*, ca o culme a indiferenței cu mască amabilă pe care o afișează unul față de altul. Nici măcar dispariția fiului nu tulbură cu nimic groaznicul ritual, micile revolte ale *Inei* (excelent interpretată cu temperament înăbușit de Clara Flores, în primul ei rol pe scena nemțeană) se sting la fel de repede cum au început. Cei doi sunt priviți sarcastic de autor, descriși „la rece", construiți printr-o accentuare a grotescului gesturilor și atitudinilor. Prin contrast, *Horst* și *Lothar*, cu tot limbajul lor colorat, asemănător cu cel al boschetarilor de la noi, ne devin mai apropiați prin umanitatea lor autentică; știm că ei acționează numai din disperare, că au remușcări, îndoieli, temeri, adică, până la urmă, viață. Nu e prima dată când tandemnul Tudor Tăbăcaru–Ovidiu Crișan funcționează perfect într-un spectacol; cei doi îmbracă hainele de paria cu o naturalețe uimitoare, astfel încât licențiozitățile de limbaj sună extrem de firesc – și deloc vulgar, pentru că în spatele vorbelor e mereu un gând – în rostirea lor. Un rol foarte important în spectacol, chiar dacă nu ar „da" foarte bine într-un *CV*, este cel al cadavrului, care e mereu prezent în scenă, regizorul subliniind prin jocul pe care i-l impune (și pe care îl însoțește cu o bizară lumină albastră) grotescul situațiilor. În interpretarea lui Victor Giurescu, *Thomas Terre* devine un mort simpatic, un fel de animăluț de casă al celor doi răpitori ai săi, care îl văd ca pe un prieten în singurătatea lor (risipită din când în când de *Lothar* cu ajutorul lui *Moni*, o păpușă gonflabilă ce-i ține loc de prietenă).

În spațiul scenic mobilat la un moment dat cu un zid, ca o amintire, însă un zid acoperit de grafitti (scenografia îi aparține debutantului Viaceslav Vutcariov) se confruntă două lumi atât de diferite în aparență și totuși înspăimântător de asemănătoare. Și de o parte și de cealaltă se află oameni puternic tarați, din care viața s-a scurs din diferite motive, oameni care și-au pierdut bucuria, motivația de a-și duce viața mai departe, oameni goi pe dinăuntru, continuându-și existența stearpă în virtutea inerției. Poate văzându-i, fără retușuri, așa cum ni-i arată Bukowski prin intermediul talentaților actori nemțeni, mai avem o șansă de a nu deveni la fel ca ei. Asta mi-ar plăcea mie să văd.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – *La Dallas* de Oliver Bukowski. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Ilustrația muzicală: Cristian Juncu. Cu: Tudor Tăbăcaru, Ovidiu Crișan, Clara Flores, Pompiliu Ștefan, Victor Giurescu. Data premierei: 18 decembrie 1999.

Oana Cristea GRIGORESCU

Invenţiuni la două voci pentru romancier şi regizor

Istoria lecturii care te ia în puterea ei, te confiscă pentru a-ţi face loc în acţiune ca personaj, istoria seducţiei conţinute în lectură implică o tensiune dramatică pe care Radu Afrim a simţit-o şi fructificat-o în dramatizarea pe care o semnează cu spectacolul *Job* la Teatrul Naţional din Târgu Mureş. Seducţia jocului provoacă jocul seducţiei atunci când personajul principal, *Marie-Constance*, încearcă să scape din monotonia egală a zilelor inventând un job bizar şi aparent anacronic: acela de cititoare la domiciliu. Această ocupaţie e o formă de a ţine sub observaţie viaţa celorlalţi, de cele mai multe ori ignobilă şi neputincioasă în planul acţiunii. Persoane marginalizate de vârstă sau boală sunt potenţiali clienţi ai serviciilor de lectură la domiciliu pe care le oferă prin mica publicitate *Cititoarea*. Ea pleacă de la privilegiul intruziunii în intimitatea clienţilor şi sfârşeşte prin a fi confiscată de aceştia şi transformată în „hrană vie" pentru „plantele humanoide" de apartament pe care le vizitează, din amuzament întâi, din postura victimei mai apoi. Crede tot timpul că jocul e sub control, nu simte momentul când rolurile se inversează, ea devenind cea condusă de isteria neputinţei din jur. Lumile în care a intrat prin lectură sunt ordonate după gradele posesiei: fizică, mentală, sufletească, totală.

Radu Afrim propune prin acest spectacol – de debut pe scena unui teatru – un tip de imagine pe care îl anunţă spectacolele din studenţie, dar nou pentru scena profesionistă. Se îmbină aici într-o alchimie cu miză estetică cultura imaginii de tip videoclip, tăietura cinematografică, comentariul subliminal, apetitul *horror* şi *sexy* al spectatorului de televiziune. Echilibrul dramatic e bine temperat până spre sfârşit, când ultima scenă (cea a bătrânului magistrat) nu e suficient de clară în motivaţii. Cele patru lumi în care pătrunde *Cititoarea*, ermetic închise faţă de exterior, dezvoltă patru variante grotesc caricaturizate la debilitatea şi contorsionarea pe care le generează neputinţele afective. *Job* e unul dintre spectacolele în care este spartă lumea închisă a scenei. Aerul vieţii de afară, cu ritmul supraturat, spaimele, haosul, degringolada, îşi face simţită prezenţa. Te ştii şi te cauţi parte a acelei lumi pe care scena o surprinde, o acceptă ca mostră de real, o redă spectatorului comentată indirect, sublimată în substanţa spectacolului.

Scenografia, semnată Horaţiu Mihaiu, răspunde acestui tip de construcţie regizorală printr-o imagine complementară. Ne invită să degustăm *kitsch*-ul pe îndelete, fotogramă cu fotogramă, să poposim pe detalii, să aprofundăm lipsa de stil pe care o cultivă cocteilul teleauditiv. Scenografia descrie fidel lumile în care pătrunde cititoarea, le individualizează prin culoare: roşu, vişiniu, alb, roz.

Interesul regizorului pentru invenţie nu uită de actor. Sunt remarcabile rolurile de compoziţie pe care le oferă. Iolanda Dain în rolul *Contesei de Pazmany*, umor grotesc împerecheat cu suprarealism, născând o specie de personaj unic ce dezvoltă în subsidiar un tragism nedeclarat. Nicu Mihoc în rolul *Michel Dautrand* compune o tipologie comună timpului de acum. Importanţa funcţiei sociale şi profesionale dezvăluie fără milă fanfaronda găunoasă, impotenţa ridicată la rang social. Rodica Baghiu, *Mama lui Eric*, descrie cu consecvenţă circuitul obsesiv al afecţiunii materne administrate în supradoză pentru a deraia în isterie. Singurul personaj sufleteşte întreg, paraliticul *Eric*, se scufundă în perversitatea indusă de mediu. Limbajul lui, unicul compatibil cu al *Cititoarei*, alunecă în mâlul instinctelor refulate. Adrian Cucu debutează cu acest rol pe scena teatrului profesionist. Florin Vidamski, *Magistratul*, coleg de generaţie cu Adrian Cucu, nu mai transmite aceeaşi coeziune logică în construcţia personajului. Efeminarea lui e doar formală, ratează la nivelul expresiei esenţa personajului dirijat de instincte, mustind de perversitate. Nu are nimic tragic, spre deosebire de Adrian Cucu care sub aparenţa infantilismului redă sensibilitatea de esenţă tragică a personajului. Suzana Macovei în rolul *Cititoarei* ne oferă un personaj nedus până la capăt, oprit la nivelul primelor explicaţii. E necesar în mai mare măsură controlul asupra tentaţiei de tip „trăirist". Nu îi este la îndemână obiectivarea rece, controlul situaţiilor, propriu celui ce provoacă jocul seducţiei prin lectură. Fără acest atent control al lucidităţii dozarea tensiunii nu e posibilă, cade în platitudinea posturii de martor, ratează sensul interior al poveştii: cel ce provoacă este întâi sedus şi apoi anulat de jocul lecturii-agent de control mental, fizic şi sufletesc.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş – *Job*, dramatizare de Radu Afrim, după romanul *Cititoarea* de Reymond Jean. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Horaţiu Mihaiu. Cu: Suzana Macovei, Iolanda Dain, Nicu Mihoc, Rodica Baghiu, Adrian Cucu, Florin Vidamski.

Delia VOICU

Şantaj în lumea lor, în lumea noastră

Piesa *Şantaj* de Liudmila Razumovskaia revine sub alt titlu (*Doamnei profesoare, cu dragoste*), după doi ani de la premiera braşoveană a lui Claudiu Goga, în atenţia unui student la regie. De data aceasta, textul dramatic este transformat într-un scenariu. Opţiunea lui Radu Apostol pentru această formulă s-ar justifica prin anacronismul contextului în care se petrecea acţiunea, respectiv în cadrul fostei URSS. Aceasta a marcat, firește, întreaga structură psihologică a protagoniştilor care aparţineau unor categorii bine delimitate în ierarhia claselor sociale ale vremii.

Montarea subliniază conflictul dintre oportunismul feroce al celor patru elevi, care invadează existenţa profesoarei lor, şi statura umană şi etică a acesteia. Ruptura nu se înscrie într-o diferenţă de mentalitate legată de normele unor lumi diferite, ci caracterizează două perspective asupra vieţii care se exclud reciproc. Motivaţia gestului monstruos diferă la fiecare dintre cei patru tineri. Dacă trei dintre ei îşi doresc înfăptuirea unor idealuri simple şi paşnice, de fapt, opuse mijloacelor la care recurg, cel de-al patrulea, *Volodea*, acţionează dintr-o pornire cinică, în care jocul cu sufletul şi viaţa oamenilor este plăcerea supremă. Deşi uşor histrionic, Cristi Simion, în rolul lui *Volodea*, a conturat figura terifiantă a omului care, sub aparenţa bunelor intenţii, îşi distruge semenii.

Abisul moral, ruina sufletească a tinerilor, se opun violent gingăşiei profesoarei care, în emoţionanta interpretare a Paulei Niculiţă, păstrându-şi neîntinată demnitatea, va sfârşi tragic.

Imaginile scenice surprind dezastrul şi drumul către el. La început, în casa modestă, dar plină de cărţi şi flori a *Elenei Sergheevna*, domneşte calmul. Devastarea treptată a interiorului şi moartea ei se înscriu într-o atmosferă naturalistă, în care trăirile, gesturile şi dialogurile se produc cu agresivitate.

Regizorul acestei peripeţii sinistre, *Volodea*, compune un tablou al manipulării, folosindu-se de vulnerabilitatea colegilor lui: situaţia dificilă a familiei lui *Vitea* (Radu Romaniuc), naivitatea *Lidei* (Antoaneta Cojocaru) şi problemele intime ale lui *Paşa* (Cătălin Stanciu) amplificându-le complexele. Astfel, el reuşeşte să îi transforme în instrumente ale acţiunilor sale: îi comandă lui *Paşa* începerea unei percheziţii, amintindu-i de „sexualitatea" sa „latentă, plină de promisiuni". Pe acelaşi ton ironic şi cinic, îi ordonă lui *Vitea* să o violeze pe *Lida*: „şi fără fiţe, că te vede Dumnezeu!". Şantajul, cuvânt ce intră în vocabularul intrigilor şi disputelor de interese la diferite niveluri ale societăţii contemporane, este arma prin care personajul îi domină pe cei din jur. Şi totuşi, demnitatea e mai presus de rău, şi astfel, moartea din disperare a *Elenei Sergheevna* e o victorie tragică asupra lui.

Concentrarea acţiunii într-o oră şi zece minute accelerează procesele (care ar fi necesitat poate o perspectivă mai extinsă) şi reuşeşte să imprime o continuitate alertă a evenimentelor. Interpretarea, cultivând detaliul dus până la ultima semnificaţie, este de o francheţe care generează, în câteva momente, un şoc al receptării. Autenticitatea trăirii a adâncit dimensiunea emoţională a spectacolului, susţinut cu temeritate şi talent.

Studioul „Casandra" – *Doamnei profesoare, cu dragoste...* scenariu de Radu Apostol şi Cristi Simion după piesa *Şantaj* de Liudmila Razumovskaia. Regia: Radu Apostol (anul III Regie Teatru, clasa prof. univ. Cornel Todea, asist. univ. Dominic Dembinski). Costumele: Kiki Roman şi Radu Vitalaru. Distribuţia: Paula Niculiţă, Antoaneta Cojocaru, Cristi Simion, Cătălin Stanciu, Radu Romaniuc.

Oana BORȘ

Din „jurnalul" tuturor timpurilor

Jurnalul Annei Frank, inocentă mărturie a unor timpi înnegriți în propria lor durere, a căpătat dimensiune scenică grație regizoarei Liana Ceterchi și actriței Mihaela Sârbu. Mai întâi, la Teatrul Național din Timișoara și, de curând, în subteranele Teatrului Act.

Linearitatea, parte intrinsec-structurală a unei astfel de scrieri, se lasă transformată aici într-un mod fericit. Detaliul, gestul fin, obiectul mărunt, nuanța de moment – ce construiesc viața faptului real – deschid în adâncime către un univers cu forță dramatică. Un univers de sensuri, situat în pendulare, ca zbatere între două margini: a vinii și a purității.

Vina de a ne închide într-o ordine strictă – zid de apărare și carceră – clădită cu consecvență în jurul nostru, și care, oricând, din zel și, dureros-ironic, chiar în numele acestei construcții, se poate surpa. Se surpă în noi și peste noi, mutilând. Nimic nu mai poate tinde spre întreg. Numele rostite în liniștea întunericului sălii devin doar nume; figurile, proiectate pe perete, strigă prin împietrirea lor tăcută realitatea pe care o trăiesc conștient. Sunt vinovați de propria stare de victimă. Ușa s-a închis în spatele nostru, al spectatorilor, sau al lor... Oricând și noi putem fi ei. Neputința de a mai acționa devine atunci un simplu fapt de constatat. Speranța și puritatea pot face însă ca lumea să pară altfel. Lipsită de încrâncenarea regulii rigide, nu mai domină și se lasă redescoperită și descifrată mereu. Ca în jocul lui *Anne* de a completa, din nou și din nou, caietul de cuvinte încrucișate. Iar aici, singurele daruri pe care avem voie să le oferim sunt forța seninătății și libertatea iubirii. Chiar dacă pagini rupte de jurnal zboară în cadrul ușii ce se deschide, pentru *Anne*, deschiderea se face întru lumină.

În final, vocea din off vorbește de ceea ce a fost dincolo de prag. Poate că nu mai era nevoie. Știam deja.

Teatrul Act – *Anne Frank* **(după** *Jurnalul Annei Frank***). Versiunea scenică și regia: Liana Ceterchi. Mișcarea scenică: Andreea Mincic. Cu: Mihaela Sârbu.**

Oana BORŞ

Un spectacol inutil

Theatrum Mundi îşi continuă programul de aducere pe scenă a dramaturgiei româneşti contemporane (în această stagiune: *Don Juan moare ca toţi ceilalţi* de Teodor Mazilu şi *Funcţionarul destinului* de Horia Gârbea). Un program demn de apreciat în intenţie, căci dincolo de alternativa pe care o propune spectatorului, îmbracă şi haina necesităţii culturale. Cu acestă încărcătură, printr-o deducţie logică, criteriul de bază al selecţiei repertoriale ar trebui să fie valoarea, mai ales că prin cele trei-patru sau, cel mult, cinci spectacole ale stagiunii nu se acoperă, cu siguranţă, oferta dramaturgică de bună calitate.
Despre ultima premieră a teatrului, *Beethoven cântă din pistol* (*Farsă anticontemporană în câteva scene şi un act normativ*) de Mircea M. Ionescu, nu se poate spune, însă, că se înscrie sub acest semn. Textul, ce se doreşte a fi o parabolă cu trimiteri către teatrul absurd, aduce în lumină o lume întoarsă în retardare – derizorie stare a umanităţii, în care gestul de salvare nu numai că este inutil, dar şi imposibil. Discursul dramaturgic se scufundă însă treptat în platitudine şi periferic, dobândind un puternic iz redundant. Creaţia regizorală poate conferi, uneori, unui text mai puţin ofertant, o altă adâncime. Din păcate, de data aceasta nu se întâmplă nici acest lucru. Cheia aleasă pentru transpunerea scenică de către regizorul Constantin Dicu este varietéul. O posibilă soluţie, dacă nu i-ar fi lipsit chiar fundamentul: ironia. Uzând doar de instrumente, şi încă în abundenţă (coregrafia: Felicia Dalu, ilustraţia muzicală: Vasile Manta), imaginea scenică loveşte prin artificialitate şi kitsch; mesajul, prin superficialitate. Iar dacă pe undeva era vorba de derizoriu şi inutil acestea se instalează cu prisosinţă, dar nu ca metaforă, ci ca dominantă a spectacolului.

Theatrum Mundi – *Beethoven cântă din pistol* **de Mircea M. Ionescu. Regia: Constantin Dicu. Scenografia: Ion Olaru. Coregrafia: Felicia Dalu. Ilustraţia muzicală: Vasile Manta. Distribuţia: Cristian Moţiu, Eugen Cristea, Ovidiu Gherasim-Robu, Carmen Stimeriu, Silvia Codreanu, Dana Pocea.**

Mihaela PĂTRAŞCU

Asumarea imprevizibilului

În spaţiul claustrant al sălii de la Teatrul Act, regizorul Puiu Şerban lansează o provocare publicului, aducând în scenă textul englezului Harold Pinter, *Chelnerul mut*.
Spaţiul este simplificat, parcă pentru a permite respiraţia actorilor, cu decoruri reduse la două paturi, două navete goale de bere, o maşină de gătit şi o hotă (scenografie: Ştefan Caragiu) asistăm la desfăşurarea dialogurilor între doi tineri care împart aceeaşi cameră a unui subsol.
Ce doi actori – Florin Piersic jr. şi Liviu Lucaci – se apropie cu fereală de roluri, tatonând spaţiul dintre cuvinte, pândindu-şi reacţiile. Dialogul se divide în solilocvii, fiecare personaj urmărindu-şi ideile şi dând mai degrabă replică propriilor gânduri decât interlocutorului. Aceasta creează o anume monotonie, depăşită de apariţia momentului-cheie: în perete există un ghişeu unde o mână nevăzută depune bilete, solicitând anumite meniuri. Aşadar, cei doi locuiesc într-o fostă bucătărie şi clădirea îşi reia vechile funcţiuni. E un soi de *Present in the Past*, un timp al verbului prin excelenţă englezesc. Ce doi se supun speriaţi, oferind tot ce au prin cameră de-ale gurii. Cererile se înmulţesc. Chelnerul mut şi invizibil îi solicită din ce în ce mai insistent. Din hotă se aude o voce al cărei mesaj e ininteligibil. Cei doi se hotărăsc să-l aştepte pe necunoscut, sau pe oricine ar veni la pândă, cu pistoalele pregătite. Numai că uşa se deschide şi apare...unul dintre cei doi. Maniera de joc a celor doi actori diferă în funcţie de gradarea tensiunii. Liviu Lucaci mai impetuos şi totodată mai adaptat situaţiei. Florin Piersic jr. mai raţional, mai şovăielnic, mai circumspect. Un spectacol despre graniţele comunicării, despre instanţele din noi şi cele superioare nouă, care ne cer totdeauna ceva sau ne impun situaţii absurde la care nu putem face faţă decât cu umor. Şi aici este un tip aparte de umor, care apare ca o spumă la suprafaţa unor conjuncturi aparent comune şi a unor replici aparent banale.

Teatrul act şi Compania „D' Aia" – *Chelnerul mut*. **Regia: Puiu Şerban. Scenografia: Ştefan Caragiu. Distribuţia: Florin Piersic jr., Liviu Lucaci. Data premierei: 24 martie 2000.**

Octavian SAIU

Ceva din ceea ce înseamnă frumusețe, speranță

La nivelul celei mai fragede vârste, teatrul are o dublă valoare educativă – una explicită, manifestată prin tălmăcirile întâmplărilor privite, și alta, la fel de importantă, care are în vedere o dimensiune etică și culturală. Cromatica, muzica, valoarea literară a textelor, interpretările devin, în substraturile inconștientului, elemente de referință pentru formația viitoare. Această vocație impune responsabilitate și rigoare.

Inimă rece este o dramatizare reușită, după o poveste pe care copiii o descoperă acum cu o nedisimulată voluptate. Montarea de la Teatrul Creangă are calități pe care chiar și teatrul destinat adulților le pierde uneori: finețe, precizie a mizanscenei, păstrarea farmecului narațiunii prin soluții simple, esențializate. Distinsa doamnă Sorana Coroamă-Stanca a știut că teatrul adevărat exclude compromisul care recurge la simplisme și trucuri. Înțelepciunea ei se dezvăluie prin metafore a căror limpezime și plasticitate cuceresc. Cadrul semnat de Anca Pâslaru, personajele și sensurile pe care le poartă sunt trasate într-o pensulație discretă, dar întru totul relevantă. Conturate în nuanțe pe cât de subtile pe atât de ușor perceptibile pentru ochii curioși și exigenți ai micuților, ele au amprenta sigură a măiestriei.

Peripețiile cu *Peter Munk*, cărbunarul care-și vinde inima, cu *Omulețul de sticlă* și cu *Michael Olandezul* capătă valențe de basm teatral. Întrepătrunderea realului cu imaginarul fabulos se produce prin mijloace scenice stilizate care dau sălii sentimentul complicității. După o carieră împlinită, încununată cu un Premiu UNITER, Sorana Coroamă-Stanca împărtășește copiilor ceva din ceea ce înseamnă frumusețe, speranță... Într-o vreme când totul pare a se măsura în bani, teatrul poate transmite mesajul că dragostea, generozitatea, încrederea sunt valorile care fac viața să merite a fi trăită din plin. Alături de actori ai teatrului, avem bucuria de a descoperi șapte studenți de la Facultatea Hyperion. Rolurile cărora le dau viață: *Inimi*, *Umbre*, *Spiriduși*, *Regina dansului*, *Turturica*...Debutul, sub bagheta profesoarei lor, este de bun augur, unii fiind chiar speranțe ale acestui gen de teatru și nu numai. Astfel, Giulia Rotaru se remarcă prin disponibilitatea față de partituri diferite, claritate în rostire, expresivitate corporală și a mimicii și, nu în ultimul rând, un glas minunat. Ca mesager al purității, Oana Fănică este perfect convingătoare prin căldura specială pe care o degajă chipul și inflexiunile bine cântărite ale vocii. Performanțele tuturor de a se integra ansamblului, maturitatea, suflul de energie pe care îl aduc, merită aplaudate.De către micii spectatori, dar și de aceia care știu că teatrele au nevoie de ei.

Teatrul "Ion Creangă" București – *Inimă rece* de Wilhelm Hauff. Dramatizare: Banu Rădulescu. Regia: Sorana Coroamă-Stanca. Scenografia: Anca Pâslaru. Muzica: George Marcu. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Distribuția: Lucian Ifrim, Anca Zamfirescu, Carmen Palcu, Cristian Irimia, Alexandrina Halic, Șerban Georgevici, Mihai Verbițchi, Daniel Tudorică, Mircea Mușatescu, Gabriel Coveșeanu, Antonina Ciuceanu, Oana Fănică, Adrian Iuga, Iuliana Mărgărit, Antilia Romanescu, Giulia Rotaru, Mădălina Voicu, Ioan Georgescu, Cătălin Cajvan.

Ileana **BERLOGEA**

Caragiale actualizat, dar fără violență

Teatrul „Valah" din Giurgiu – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia: Mihai Manolescu. Scenografia: Dana Lăzan. Muzica: Dorina Crișan Rusu. Cu: Cosmin Crețu, George Păunescu, Radu Panamarenco, Toma Vasile, Ion Cojocaru, Livius Rus, Marian Simion, Marius Nănău, Nicolae Botezatu, Florin Dumitru, Violeta Crețu, Cătălin Chivu, Dinel Țanco, Anghel Gheorghe, Ionuț Cernat, Alexandru Ionescu, Ionel Tâlpeanu, Ionel Dinu, Valentin Rizan, Mircea Fănică, Gigel Zaharia, Ion Ciobanu, Petruș Drugă, Victor Birkle, Manole George, Crăciun Romel (alegători, cetățeni, public). Data premierei: 2 februarie 2000.

Mărturisesc sincer că activitatea Teatrului „Valah" din Giurgiu mi-e destul de puțin cunoscută. Cu excepția a două sau trei spectacole văzute în București sau de două ori la sediu, în rest m-am mulțumit doar să citesc despre premiere, multe dintre ele îndrăznețe ca titlu și propunere, lucrări de Schiller sau de alți autori importanți ai lumii sau ai noștri.

Posibilitatea de a vedea noua premieră cu *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia Mihai Manolescu, m-a incitat și m-a interesat. Eram curioasă să știu cum a rezolvat regizorul montarea acestei piese, aparent cunoscută, accesibilă, dar în realitate dificilă, complicată tocmai pentru că fiecare avem în memorie cel puțin câteva, dacă nu chiar foarte multe imagini cu maeștri ai scenei noastre, cu viziuni complexe, cu actualizări chiar ostentative, dacă ne gândim numai la noua premieră a Naționalului bucureștean cu semnătura regizorală a lui Alexandru Tocilescu.

Eram curioasă, o curiozitate amestecată și cu teamă. Oare i-a reușit regizorului scopul propus? Oare interpreții au realizat personajele caragialiene?

Și rezultatul a fost peste așteptări. Spectacolul este clar, are dinamism, haz, este actual fără „violență", ritm susținut fără stridențe, cu câteva creații actoricești remarcabile.

Pentru *Zaharia Trahanache* a fost invitat Radu Panamarenco, actorul având – conform viziunii regizorale – greutate, autoritate, siguranță și o anume ambiguitate. Este cert un conducător, un stăpân al județului, aservit însă trup și suflet superiorilor din capitală, iar ambiguitatea în privința relațiilor dintre *Zoe* și *Tipătescu* este și ea prezentă. Uneori îți dădea impresia că știe, dar îi convine să-l aibă aliat pe prefect, alteori juca cu adevărat inocența; fiind încornoratul bucuros că poartă această „demnă podoabă masculină". Nu era însă niciodată „zaharisit", ci vioi, dinamic, energic.

O creație ce trebuie reținută este și cea a lui Liviu Rus în *Nae Cațavencu*, un *Cațavencu* ipocrit, ambițios, demagog, gata să facă orice pentru locul de deputat. Intrarea lui în scenă, atât de târzie, pregătită minuțios, filigranată de autor, chiar de la început, cu toate discuțiile legate de el, de scrisoare, de complotul pregătit, de „trădarea" ce amenință ne trezește curiozitatea de a-l vedea. Un *Cațavencu* oarecare, banal și neinteresant după aproape două acte de prezentare a lui poate constitui o dezamăgire. Or, Liviu Rus a știut să-i dea personajului său o aură ciudată, cu aparența unei descifrări ușoare, contrazise însă imediat de un ton complet diferit. În scena cu *Tipătescu*, îl domină de la mare distanță pe prefect, așa după cum știe s-o domine și pe *Zoe*, în ciuda debordantei ei energii.

Violeta Crețu o joacă pe *Zoe*, subliniind capacitatea histrionică a acesteia, posibilitatea ei de a plânge rapid sau de a fi disperată cu ușurință, dar și răutatea ei. *Zoe* este gata să lovească, mai ales pe cei ce o slujesc, pe *Pristanda*, atunci când are impresia că acesta nu o servește imediat, sau pe enervantul *Cetățean turmentat*. *Tipătescu* este realizat de Cosmin Crețu, actorul luptându-se cu tinerețea lui prea evidentă, dar Mihai Manolescu nu a dorit să-i modifice comportamentul, ci s-a axat tocmai pe faptul că nu are prea mulți ani, prefectul putând fi, ținând seama de

interesele politice, şi fără o prea mare experienţă, dar destul de abil pentru a-şi urmări interesele.

Toma Vasile şi Ion Cojocaru sunt *Farfuridi* şi *Brânzovenescu*; cel din urmă parcă mai energic şi mai categoric decât prietenul său în lupta lor electorală. George Păunescu ne oferă imaginea unui *Dandanache* destul de aproape de chipul său tradiţional, dar şi cu o abilitate ascunsă atunci când afişează prea direct naivitatea. Nicolae Botezatu îi dă lui *Pristanda* un servilism uneori violent şi afişat, pentru a-şi putea păcăli mai bine „şefii", iar Florin Dumitru îl joacă pe *Cetăţeanul turmentat*, încercând să accentueze semnificaţiile generalizatoare ale eroului său, deruta sa în faţa urnelor fiind mai mult ca oricând deruta momentului nostru.

Dana Lăzan a creat un decor cu posibilitatea schimbării lui rapide, având un panou în fundal şi pereţi laterali, cu picturi strident colorate şi uşi care în final dispar lăsând impresia unui spaţiu deschis. În acest decor cu câteva piese de mobilier, ce sunt schimbate cu uşurinţă, Mihai Manolescu a lăsat să se desfăşoare o acţiune vie, bine ritmată, cu numeroase mărturii adresate direct publicului. Spectatorii devin confidenţii tuturor eroilor, fiecare în parte având câte o mărturie de făcut celor din sală, modalitate ce dă nu numai verosimilitate spectacolului, ci şi viaţă, adevăr, comunicare reală şi teatrală totodată.

Violeta Creţu şi Nicolae Botezatu

Pentru scena alegerilor, regizorul a apelat la întreg spaţiul scenei Casei de Cultură, unde este găzduit teatrul, aşezându-i pe alegători pe laterale, cu diferenţieri între cele două grupe, cea a lui *Caţavencu* colorată şi gălăgioasă, cealaltă sobră, cu jobenuri şi atitudini înţepenite.

Dorina Crişan Rusu semnează muzica, practic variaţiuni, nenumărate variaţiuni ale temei muzicale din cântecul final de fanfară.

Cu acest nou spectacol Caragiale, Mihai Manolescu a dovedit nu numai că-l iubeşte pe marele comediograf, ci că ştie să-i dezvăluie subtextul şi actualitatea fără ostentaţie, bazându-se pe colaborarea cu actorii pentru realizarea complexităţii caracterelor.

Râsul ca mijloc de împăcare cu absurdul vieții

Pentru a ne împăca cu absurdul existenței, râsul a fost un admirabil ajutor în toate epocile. Carnavalul, Saturnaliile, Măscăricii, indiferent dacă au fost bufoni de la curțile medievale ale Europei Apusene sau cei de la noi, de la curțile domnești sau boierești, au adus la lumină, în oglinzile concave și convexe ale satirei, adevăruri despre natura umană. În vremurile noastre, după râsul amar-caustic, mai degrabă autoironie decât ironie din piesele lui Samuel Beckett și Eugen Ionescu, se manifestă o evidentă întoarcere către gluma vodevilurilor, către buna dispoziție a lui Labiche și Feydeau și către farse pigmentate cu erotismul contemporan încărcat de ambiguitate. Câștigat de un ultim succes parizian, *Soția mea , Maurice* de Raffy Shart, Lucian Sabados obține drepturile de reprezentare de la autorul de numai 35 de ani, abil producător de clipuri publicitare și scenarii de film, îndrăgostit și de scenă, montându-i la Ploiești, în premieră pe țară lucrarea vodevilescă, hazlie și cu multe *quiproquo*-uri. Cu o distribuție tânără, nici nu se putea altfel, directorul-regizor a realizat un spectacol la care vine publicul și mai ales râde cu poftă. Mărturisesc că am râs și eu, chiar dacă nu mi-am dat seama, cu exactitate, de ce? Am râs dorind să evadez din cotidianul întunecat, am râs pentru că interpreții jucau cu plăcere și dinamism. Uneori atât de dinamic, încât au uitat de necesara măsură și temperarea elanului, de acea grijă pentru nuanțele filigranate ale maliției, franțuzești. Lucian Sabados, aflat și el ca regizor la început de drum, cu toate că are deja câteva spectacole serioase la activ, se dovedește a deveni un director de scenă atent la detalii și la munca cu actorul, respectând textul, căutând să-i dezvăluie semnificațiile. Are simțul umorului și știe să dozeze cu finețe poantele, evitând îngroșările și grotescul inutil. Dar și el mai trebuie să câștige în stăpânirea actorilor, mai ales atunci când sunt tinerii. Cu umor sunt interpreții principali: Andrei Vasluianu – *Georges*, un bărbat destul de superficial, fermecător, soțul unei femei bogate, înșelată însă de acesta cu nonșalanță și inconștiență, și Dragoș Câmpan – *Maurice,* membru a unei asociații de ajutorare, venit pentru a-i cere sprijin. Disperat din cauza unei amante agresive și dominatoare de care vrea să scape, *Georges* îi cere nou-venitului să joace rolul soției lui, speriind-o pe amanta posesivă. De aici pornesc toate încurcăturile, *Maurice* identificându-se prea mult cu misiunea sa de femeie, mai aproape de temperamentul său decât de cel de bărbat.

Theodora Stanciu – *Catherine*, iubita izgonită, și Daniela Moldovan – soția lui *Georges* aduc două pete de culoare, ambele cu o feminitate agresivă și izbucniri de gelozie puternică, mai ales atunci când află că *Maurice* este bărbat și nu femeie, Asemănările aparțin registrului comic, dar uneori este bine să existe și clipe de deosebire mai evidentă; lucru cu atât mai necesar cu cât rolul soției este destul de episodic, doar la începutul și la finalul spectacolului. S-au integrat în atmosferă, cu amuzament și convingător jucată derută și reprezentanții generației mature, Lucia Ștefănescu și Lupu Buznea în scurta lor apariție, ca doamna și domnul *Trouballe*, veniți să vadă apartamentul scos la vânzare și izgoniți fără menajamente de *Maurice*, dornic să-l apere pe *Georges* de rivali primejdioși.

Raffy Shart, după cum mărturisește singur, nu și-a propus decât să amuze.

Același lucru și l-a propus și Lucian Sabados, reușind să-și realizeze scopul chiar dacă am simțit nevoia unor nuanțe mai fine. Discreție și surdină am dorit și în muzică, aleasă cu sensibilitate de regizor, difuzată însă prea puternic, melodiile pariziene căpătând uneori sonorități de discotecă stridentă.

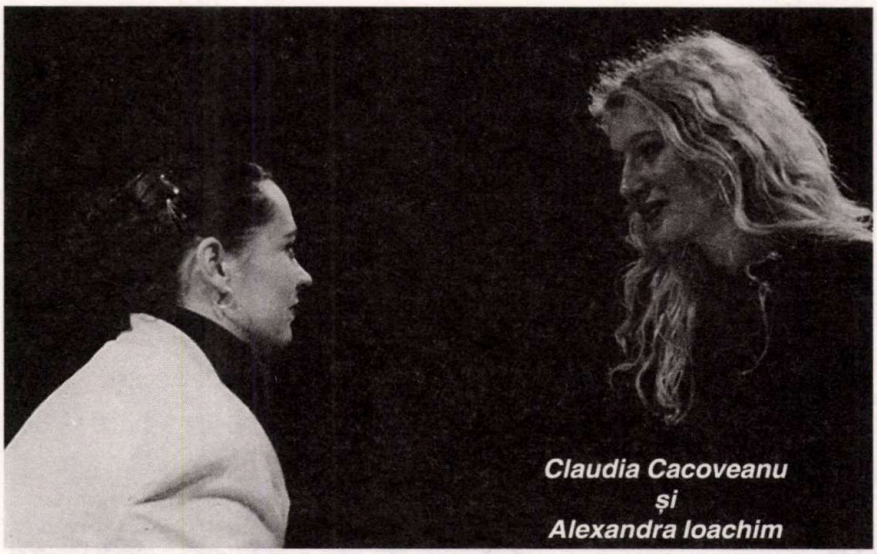
Decorul Luanei Drăgoiescu, simplu și sugestiv, îi ajută pe interpreți, mai ales pentru gesturile lor agitate, iar mișcarea scenică semnată de regizor și Liliana Zincă are ritmul tinereții.

Aș fi preferat, poate, un spectacol cu mai multe sensuri, înțelesuri și răspunsuri, dar este cert că montarea de la Ploiești mi-a dat unul: acela că râsul ne împacă cu absurdul existenței, chiar dacă armistițiul nu durează decât un ceas și patruzeci de minute.

Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești – *Soția mea, Maurice* de Raffy Shart. Traducerea: Carmen Kilkuș.Regia și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Luana Drăgoiescu. Mișcarea scenică: Liliana Zincă și Lucian Sabados. Distribuția: Andrei Vasluianu, Dragoș Câmpan, Theodora Stanciu, Karl Baker, Daniela Moldovan, Lucia Ștefănescu, Lupu Buznea, Nicolae Năstăsia, Liliana Zincă, Paul Nicolae, Victor Stănescu. Data premierei: 26 martie 2000.

Mariana CIOLAN

Din jale se întrupează... speranța

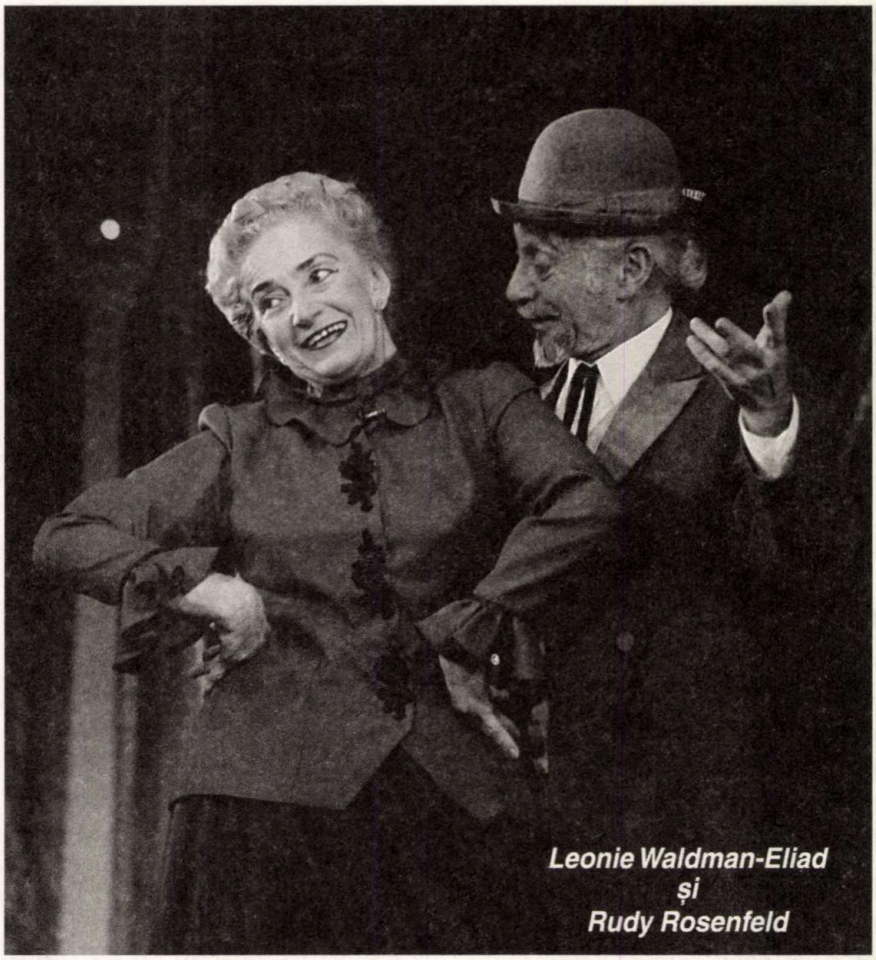


Claudia Cacoveanu și Alexandra Ioachim

Ca și mulți alți câțiva regizori, în ultimele stagiuni, Adrian Roman a fost „sedus" de una dintre piesele lui Matei Vișniec, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*, iar rezultatul este spectacolul de autor (regie, scenografie, muzică) pe care l-a montat la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea. După cum sugerează în caietul-program și ne-a declarat cu ocazia premierei, ceea ce l-a atras la text este pertinența sa actualizată. Cele două eroine, sârboaica *Dorra* (Claudia Cacoveanu), victimă a unei străvechi „tactici" de război, brutal reactualizate, violul, și psihiatra *Kate* (Alexandra Ioachim), sosită în acel spital de campanie după studii la Harvard, par două „personaje" desprinse din cenușiul sau violența jurnalelor de actualități. Congruența noastră cu eroinele și lumea lor, care le (re)orientează traiectoria existenței prin indiferență și agresivitate, este potențată de spațiul de joc restrâns pe scena unde sunt instalați și spectatorii. Aici, recuzita și decorul sunt și ele reduse la esențial: patul de spital pentru *Dorra*, biroul cu fișele de observație unde *Kate* înscrie momentele „luptei" cu traumele pacientei sale. Fascicule luminoase – punctate de cortine muzicale ce trimit la filmele lui Kusturica – le scot pe rând din „negură" pe fiecare dintre cele două femei, care se confesează, răbufnesc, țin rechizitorii împotriva unei lumi minate de brutalitate. Violul fizic făptuit asupra *Dorrei* devine un pretext pentru a demasca „violul" moral, cu zeci de tentacule în plan simbolic (portretul bărbatului din Balcani), apoi ca mentalitate înstăpânită la nivel planetar (crochiurile „grecului", „evreului", „românului" etc.).

În monoloagele lor acuzatoare, interpretele izbutesc destule momente emoționante, ce tind să survoleze retorismul textului, ori să atenueze neîmplinirile vizibile în relația dintre personaje. În cele mai „firești" clipe ale evoluției lor, protagonistele dau la iveală autentice trăiri marcate de ură, de iubire și de disperare, dar și de nevoia de înțelegere – pendulări omenești între condiția de victime ale unui infern modern și aspirația către puritate. Mai ales Claudia Cacoveanu, solicitată de cele mai multe ori pentru roluri facile de comedie, surprinde prin realele calități pentru tonalitățile de mare altitudine ale dramei. „Paralelismul" personajelor, sugerând incomunicabilitatea și vidul sufletesc, ne revelează și o modernă ambiguitate, în care nu mai poți spune dacă strălucita absolventă de Harvard, chemată să scormonească în „gropile comune", este mai „împlinită" decât *Dorra*, cea violată de cinci necunoscuți (musulmani? croați? poate chiar sârbi?). Oricum, nu în relația medic–pacient se risipesc sferele de negură care le înconjură, ci pe descoperirea în comun a unui registru de sensibilitate, de feminitate (și umanitate) rănită, când cele două interprete se înlănțuie și se dezlănțuie în dans, în acorduri și pătimașe și tandre, spre a întâmpina copilul zămislit sub zodia distrugerii, cu speranțe într-o lume mai bună.

Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* **de Matei Vișniec. Data premierei: 11 februarie 2000.**



Leonie Waldman-Eliad
și
Rudy Rosenfeld

Mihaela PĂTRAȘCU

Vesel-triști vânători de vise

Musicalurile Teatrului Evreiesc de Stat au mai totdeauna ceva din bucuria sărbătorii de Purim. Regizorul Harry Eliad aduce în scenă o versiune muzicalizată a piesei *Comoara*, aparținând clasicului literaturii idiș, Șalom Alehem. I se dezvăluie publicului disponibilitatea evreului umil de a transcende realitatea mizeră, temă de bază a literaturii scriitorului, aducând în scenă visuri, superstiții, obiceiuri, cântece, tradiții ale poporului ales, o întreagă comoară păstrată încă în târgușoare din Europa de Est, în America sau în Eretz, Israel.

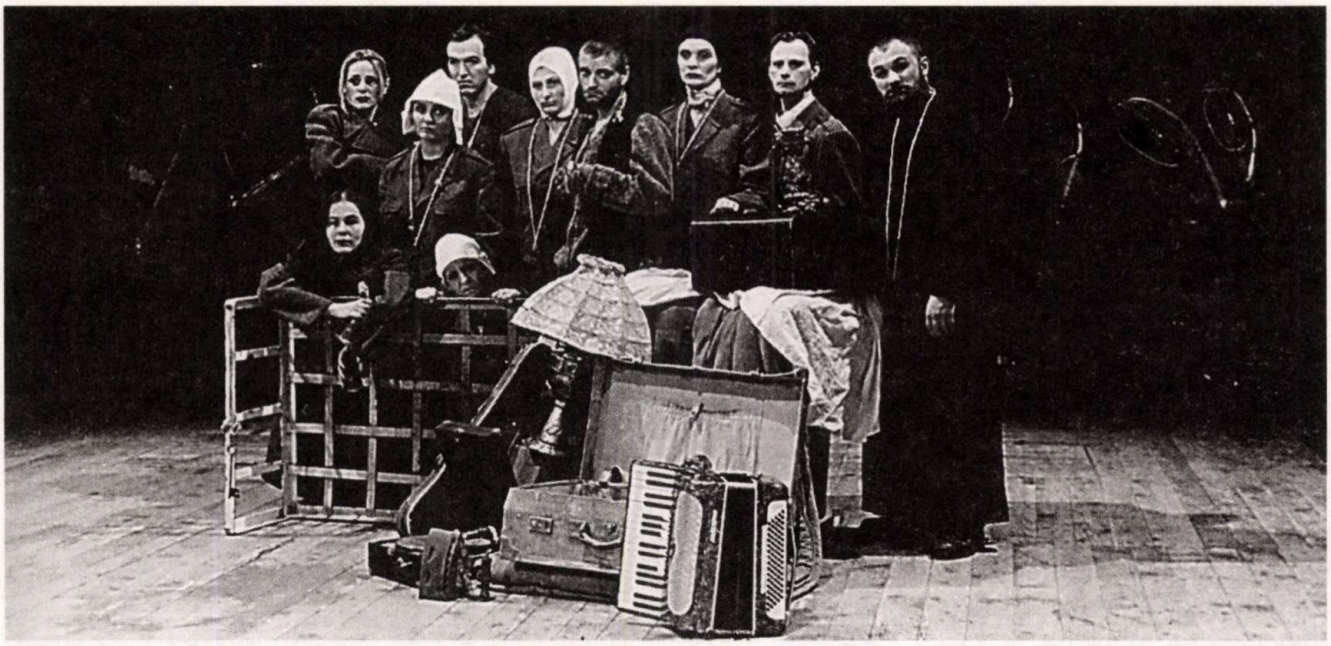
Așteptându-l atât pe Mesia cât și o îmbogățire fabuloasă, personajele piesei își pun nădejdea în legendara comoară îngropată de însuși Napoleon în vechiul cimitir evreiesc. De altfel, „hulem" înseamnă vis și, de aici, o serie întreagă de încurcături, adică un adevărat haloimes. Cuplul de bază – *Leivi Mozgovoier* (Rudy Rosenfeld, acest actor atât de special) și *Bas-Șeive* (interpretată cu finețe și gingășie de Leonie Waldman-Eliad) polarizează un șir de alte personaje, interpretate de mai tinerii actori ai T.E.S.-ului, dintre care se disting Geni Brenda (*Esther*, fiica lui Levi) și Ion Grosu (*Beni Ben*), un actor ce-și însușește foarte firesc ritmul acestei comedii muzicale. Beni Ben, nepotul aproape americanizat, ar fi soluția impasului în care se zbat eroii comunității. Este, oare, într-adevăr?

Decorurile și costumele semnate de Andreea Mincic au un nespus farmec naiv, iar când luminile violete din cele două laturi ale scenei cad pe ele, acestea capătă haloul pânzelor lui Marc Chagall. Trecerea de la decorul cu case la cel din cimitir se face ca-n vis.

Actorii joacă, cântă, dansează cu bucurie într-un ritm armonios și totodată antrenant. Coregrafia aparține lui Păstorel Ionescu, iar conducerea muzicală lui Dan Beizadea și lui George Natsis.

Aproape nu-i nevoie de traducere la cască, pentru că actorii transmit prin mișcări, prin ritm, prin atmosferă acel umor spumos și acea (auto)ironie caracteristice operelor lui Șalom Alehem. „Rădeți, doctorii spun că râsul este sănătos!" – zicea, și spectatorii se supun bucuroși acestui îndemn.

Teatrul Evreiesc de Stat – *Vânzătorii de haloimes* de Șalom Alehem. Regia: Harry Eliad. Decoruri și costume: Andreea Mincic. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Conducerea muzicală: Dan Beizadea, George Natsis. Lumini: Valeriu Ciubotaru. Cu: Rudy Rosenfeld, Leonie Waldman, Geni Brenda, Nicolae Călugărița, Ion Grosu, Cristina Dogaru, Gabriela Codrea, George Lungoci, Nicolae Predică, Florin Petrini, Sorin Tofan, Viaceslav Grosu, Nicolae Macovei. Data premierei: 1 noiembrie 1999.



Un vaier prelung

A vorbi despre lepră când această boală nu mai este actuală înseamnă a-i conferi un sens simbolic. Spectacolul realizat de Gelu Badea la Sf. Gheorghe după textele lui F. Brunea-Fox și *Zidul* lui Leonid Andreev este mai degrabă un reportaj ce-și reclamă drepturile la parabolă.

Bolnavii n-au o identitate precisă, nici un spațiu bine definit; aflăm din caietul-program că ar fi vorba de lazaretul din Lărgeanca, unde leproșii sufereau de foame și de izolare. Tot atât de bine poate fi vorba despre cei zece leproși din Evanghelie, tămăduiți de Iisus Hristos, dintre care numai unul se întoarce pentru a-i mulțumi. Din cei zece care au fugit de la Lărgeanca numai unul se întoarce pentru a primi, din trei în trei luni, uleiul ce-i alină durerile sau pentru a deveni dependent de morfină. Spectatorul este ca și acel fotograf sau reporter prezent în public încă înainte de începerea spectacolului (interpretat de Nelu Roman) – un martor neputincios. Personajul este unul colectiv, este acel vaier prelung, acea lamentație pierdută printre sunetele pianului.

Spectacolul începe cu un ceremonial instituit de biserică în Franța medievală, un ceremonial de izolare a celor suspecți de boală. Leprosul asistă de viu la propria înmormântare. Apoi devine o umbră căreia boala îi roade precara consistență. Lepra e considerată osândă divină, dar leproșii au totuși dreptul să se revolte. „Cu ce degete să ne facem cruce, dacă boala ni le-a mâncat?"

Comunicarea e alterată, sunt inventate noi gesturi, noi gemete și asistăm și în leprozerie la o orânduire de tip concentrațional. În *Zidul* lui Andreev, doi leproși se căsătoresc și trăiesc făcând negoț cu pietrele ce cad din zid. Ziduri în dărâmare. Făpturile bolnave își doresc a arunca lumii blestemul ce le apasă. Găsesc soluții de a comunica și de a-i contamina pe cei din afara zidurilor: vor vinde lână, împachetată cu mâinile lor!

Coabitarea cu moartea (interpretată de Camelia Paraschiv), acuitatea suferinței sunt redate de chipuri foarte expresive, dintre care pot fi amintite cele ale actorilor Sergiu Aliuș, Ina Andriucă, Ioana Gajdă, Adrian Ancuța, ultimul interpretând un preot lepros. Totul, într-un decor de paturi suprapuse, străjuit de pănușe de porumb, în fundal existând trompete – scenografia e semnată de Cristian Gătina. Lumina se strecoară bolnavă și puțină, potențând drama.

Disperarea se transmite chiar dacă unele cuvinte abia se înțeleg, înăbușite de vaiere. Paralizia comunicării, izolarea totală izbucnesc într-o implorare scrisă cu cretă de bolnavi pe un fundal scenic: „Ucideți-ne!" Și grupul de leproși dispare, târându-și calvarul. O încercare de poem scenic despre suferință și imposibilitatea de a comunica.

Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe – *Lazaret* după texte de F. Brunea-Fox și Leonid Andreev. Regia: Gelu Badea. Scenografia: Cristian Gătina. Mișcare scenică: Ilie Bujanec.

Licurici pentru cei mari, și pentru cei mici

Paula Grosu și Adrian Racheru

Se știe că cei mici alcătuiesc publicul cel mai pretențios și, totodată, cel mai spectaculos, în măsură să sancționeze masca dacă purtătorul nu și-o asumă. Regizorul Cătălin Naum încearcă să ajungă la sufletul acestora punând în scenă o poveste al cărei autor e un tânăr actor – Eugen Drăghin. Piesa *Animalele minciunii* se numește în spectacol *Licuriciul* și a fost montată în condiții destul de improprii într-o sală din Atheneul focșenean. Există două grile de percepție a mesajului: pentru cei maturi, spectacolul este o provocare, o parabolă, pentru cei mici – o povestioară cu tâlc, chiar fabulă. Un băiețel – *Andrei* (Adrian Racheru) sparge geamul unui zoomagazin, supărându-l pe proprietarul acestuia (Sorin Frâncu). Seara, băiețelul primește de la bunica sa (Paula Grosu) un licurici cumpărat de la același magazin, înainte ca animalele să evadeze. Băiatul primește licuriciul, spunând o minciună: neagă că el ar fi spart geamul. Licuriciul îi era destinat să-l călăuzească în noapte și-l va călăuzi în vis. Apar în vis corbii, interpretați de Adrian Rădulescu și Dan Bogdan Podariu – cum ar veni, conștiința roasă de remușcări – apar animalele, reprezentând fiecare un viciu sau slăbiciune din propriul subconștient. *Măgarul* (George Rusu) este aici încăpățânarea, *purcelul* (Olimpia Săpunaru) – lăcomia, *maimuța* (Valentin Cotigă) – mândria, *vulpea* (Adina Andrei) – vicienia, *iepurele* (Mihail Spiridonescu) – frica. În drumul lor, căutând adevărul, animalele se poticnesc pe rând, datorită metehnelor pe care le întrupau și se vor despărți, unul câte unul, de bestiarul ce-l însoțea pe băiat. Acesta trebuie să înțeleagă că adevărul se caută întotdeauna singur și că minciuna descătușează fiare. La ilustrarea acestui mesaj contribuie foarte mult muzica lui Iosif Herțea – percuția, tobele și clopoțeii au darul de a-i încânta pe copii, ca și mișcarea scenică semnată de Dragoș Bucur și scenografia Andreei Bucur. Animalele sunt foarte bine puse în lumină în ciuda grabei lor de a defila, în schimb, copilul și licuriciul sunt prea estompați. Copiii au participare activă la acest spectacol, oferă soluții, se implică, râd, îl însoțesc pe erou în căutarea adevărului, dar „ce-i acela un licurici?“ întreabă un micuț, „stai că apare acum“, „ăla-i un laser, nu un licurici“, pune lucrurile la punct cel ce întrebase. Ar mai fi ceva de spus despre acest grup de actori, admirabil închegat, conferind spectacolelor în care joacă – coeziune și omogenitate. Regizorul Cătălin Naum, cu talentul său de pedagog și cu capacitatea sa cunoscută de a intui actorii înzestrați, îi valorifică și în acest spectacol ca și în *O noapte furtunoasă* de la același teatru.

Teatrul Municipal Focșani – *Licuriciul* de Eugen Drăghin. Regia: Cătălin Naum. Muzica: Iosif Herțea. Mișcarea scenică: Dragoș Bucur. Scenografia: Andreea Bucur. Lumini și sonorizare: Florin Rojoz. Cu: Adrian Racheru, Paula Grosu, Sorin Frâncu, Adrian Rădulescu, Dan Bogdan Podariu, George Rusu, Olimpia Săpunaru, Valentin Cotigă, Adina Andrei, Mihai Spiridonescu ș.a. Data premierei: 13 martie 2000.

Constantin PARASCHIVESCU

Premiați, premianți

La sfârșitul anului trecut, cu o săptămână înainte de Crăciun, s-au acordat premiile Academiei Române pe anul 1997 pentru merite deosebite în domeniul cultural și științific. Importanța premiului e, în primul rând, una de prestigiu moral, pentru că acreditează cu lauri o personalitate și se acordă o singură dată în viață. Laureatul e învestit, astfel, cu o aură de supremă prețuire de care, pe bună dreptate, poate fi mândru, mai mult și mai întemeiat, poate, decât de oricare alt premiu. Printre cei distinși cu aură academică anul trecut s-au aflat și doi oameni de teatru, maestrul Radu Beligan și cercetătorul Virgil Petrovici. Pentru întreaga sa creație teatrală și cinematografică, Radu Beligan a primit premiul „Aristizza Romanescu"; pentru volumul *Macbeth cu măști, caietul unui spectacol de Ion Sava*, apărut în excelente condiții grafice la Editura Tehnică, Virgil Petrovici a fost distins cu premiul „George Oprescu".

Nu știu să se fi reflectat mai mult decât în cadrul unei știri faptul pe care îl consider un eveniment pentru viața noastră teatrală, încununând o strălucită carieră artistică într-un caz și onorând, deopotrivă, strădania de a releva strălucirea unei creații din trecut, în alt caz. Artistului i se dăruie o reverență solemnă pentru felul cum și-a construit destinul în artă, biruind comodități și limite și biruindu-se în primul rând pe sine, într-un itinerar spiritual de șase decenii. „În artă – nota Radu Beligan cândva – fiecare e dator să-și silabisească ființa, să se caute între nedeslușirile lăuntrice, potrivirile și împotrivirile cu ceilalți"; și, silabisindu-se lucid, se autodefinește –„Am unele șanse să conving prin facultatea de a fi realmente uimit, prin unele resurse de curiozitate intelectuală și afectivă și prin supralicitarea unei câtimi de adevăr; sunt modest, mai ales că succesul mi-a dat până acum mâna să rămân așa". Succesele au venit prompt din anii debutului. Sărbătorit la optzeci de ani, a surâs ca la o glumă a calendarului; și nu s-au cuibărit suficiența și oboseala. M-am întrebat de ce l-a distribuit Silviu Purcărete pe Radu Beligan în *Zeus* din spectacolul lui celebru *Danaidele*, răsturnând o imagine tradițională cu figură impunătoare de atlet și ochi aprigi de stăpânitor al fulgerelor și tunetelor? pentru că avea nevoie de un stăpânitor al fulgerelor de cuget? firav, scrutător, uimit și lucid, ironic și trist? conștient de povara albă a eternității? Cred că da.

Surpriza e premiul acordat cercetătorului Virgil Petrovici și, implicit, unei contribuții de excepție de istoriografie teatrală. Monografii de actori și regizori s-au scris, monografia unui spectacol nu știu să fi redactat cineva până acum. E o inițiativă inedită și temerară, mai ales că obiectul investigat nu-l constituie un fapt receptat aievea, ci reconstituit din comentarii, mărturii, documente și materiale ilustrative care nasc, cel mult, o imagine apropiată celei reale și efemere, dar aproximativă și ipotetică. În plus, controversată la vremea ei. Un *Macbeth* cu măști în 1946 a stârnit adeziuni și rezerve, susțineri și contestări deopotrivă. Meritul autorului este de a fi descifrat, printre rândurile și argumentele contradictorii, însemnătatea unui act de teatralitate îndrăzneață a mijloacelor de expresie, care, din perspectiva teatralității moderne de astăzi, are certă valoare de pionierat. „Dacă o pagină atât de importantă ca aceea a teatrului intuitiv realist a fost semnată de o serie de regizori a căror enumerare începe cu numele lui Paul Gusty, următoarea pagină – aceea a teatrului de idei – este deschisă de Ion Sava și continuată, cu rezultate dintre cele mai valoroase, de generațiile ce l-au urmat", scrie Liviu Ciulei în prefața cărții. Nucleul diversității de stiluri, afirmate prin viziunea sincretică originală a multor personalități contemporane, e deci acolo (*și acolo*), în încercarea curajoasă a lui Ion Sava de a juca tragedia cu măști pe chipul personajelor. Prof. dr. Virgil Petrovici reface spectacolul în imagini vii, adâncește viziunea realizatorului, îi cercetează motivațiile și ineditul, limitele, aspectele nedesăvârșite, cu o maximă rigoare și elocvență. Iar ceea ce mi se pare și mai

Radu Beligan și Virgil Petrovici

remarcabil e analiza comparată a mai multor traduceri ale piesei cu aceea a lui Ion Sava, relevând prin exemple de replici și versuri specificul de teatralitate al acesteia. Merită să-i prețuim strădania și competența lui Virgil Petrovici în acest demers, în palmaresul căruia figurează și alte valoroase volume – *Ion Sava, teatralitatea teatrului*; *Victor Ion Popa, mic îndreptar de teatru*; *Lumină și culoare în spectacol*; *Tehnica iluminatului artistic* ș.a. Iar în proiect, teme pe care îl las să le dezvăluie singur: „Încerc să închei în acest an un proiect care datează de multă vreme. E vorba de un segment semnificativ din viața lui Mihail Sebastian, care cred că-l definește cel mai bine sub aspect moral și în raporturile lui cu semenii. Este o carte cu o structură mai aparte, bazată exclusiv pe documente și mărturii, unele uitate sau puțin cunoscute, altele chiar inedite. Apoi, aș dori să reunesc în niște monografii cele câteva mii de fișe adunate în timp, despre o serie de regizori din perioada interbelică – Soare Z. Soare (un precursor al ceea ce numim astăzi «teatru-imagine»), Aurel Ion Maican, Ion Șahighian ș.a. Sper să găsesc și o susținere materială în acest sens, mai ales o casă editorială de înalt profesionalism cum a fost Editura Tehnică – iată, în acest an semicentenară! –, care nu numai că a scos la lumină cartea onorată cu această prestigioasă distincție, dar mi-a oferit, la rându-i, cu acest prilej o generoasă recompensă, fapte pentru care îmi exprim întreaga mea gratitudine“.

Din lumea largă a teatrului

George BANU

Capodopera de la SOLEIL

Însemnări de stagiune teatrală

Tobe pe dig, ultimul spectacol al Arianei Mnouchkine pe un text de Hélène Cixous este o capodoperă. Capodopera învinge întotdeauna îndoiala și procură proba unei posibile încântări, condamnate la o neobișnuită longevitate subiectivă. Mai cu seamă în teatru, suntem depozitarii istorici ai unui astfel de eveniment. Fericirea de a fi fost prezent însoțește întotdeauna amintirea unei atari surprize și se convertește în amintirea pe care spectatorul se obligă să-i asigure comunicarea. *Théâtre du Soleil*, dincolo de orice, face să apară o formă uimitoare, construcție occidentală ce pleacă de la elemente orientale. Nici citat, nici invenție, această formă produce de asemenea sentimentul vechiului și al straniului, al cunoscutului parțial și al compozitului surprinzător. Mnouchkine lucrează aici ca un alt Borges, căci, asemeni lui, ea ajunge să povestească această istorie „chinezească" grație unei invenții secunde, aceea a unei arte inexistente. Ca și într-o nuvelă a argentinianului, spectatorul se lasă sedus de bucuria unei referințe arhaice integral elaborate de regizor. Inspirată de modelul marionetelor *bunraku* și adăugând și alte elemente asiatice, fără a căuta vreun efect de autenticitate, reprezentația conjugă postúri vechi de prinți și prințese, tehnici împrumutate de la mai multe surse, sunete auzite cândva și care încă rezonează ca ecouri infinite. Această surpriză, n-a fost ea oare deja resimțită? Dar unde? Când? Nu, ea nu vine dintr-un spectacol foarte precis, ci din ansamblul de teatre orientale, sumă mentală plasată pentru totdeauna, pentru mine spectator, sub semnul fabuloasei lor reinventări propuse de Artaud în textul său – *Teatrul balinez*. Spectacolul Arianei Mnouchkine este echivalentul său, pentru că, tot așa, se naște dintr-o fascinație față de acest teatru fizic încărcat de o extraordinară putere de invenție. Ca și la Artaud, precizia și frumusețea topesc acest limbaj fabricat pe bază de vechi. Acest braț întins, acest gât deviat, le-am văzut deja, ele vin din alte timpuri și corpul astfel desenat suscită un efect de recunoaștere la care se adaugă surpriza unui salt imaterial, fericirea unei dispariții aeriene, pe scurt „floarea" necunoscutului. Spectacolul tratează textul lui Cixous ca pe o operă originală, ca și când el ar fi fost semnat de Chikamatsu Mozaemon... astfel, nici o fricțiune nu intervine și noi resimțim sentimentul unei perfecte coerențe, fără ca prin aceasta să pierdem deliciul de a fi descoperitorii unei forme extraordinare, total elaborate. Mnouchkine, pentru care „teatrul este oriental", trezește aici o memorie necunoscută: de aici provine încântarea.

Metafora fundamentală este legată de marea temă din *theatrum mundi*, unde ființele se agită, se luptă și se sting după ce au jucat pe scena vieții, supravegheată de regizor, aici maestrul marionetelor. Și, față de *bunraku*, spectacol care împrumută tehnicile de mânuire, personajele însești sunt jucate de actori care adoptă comportamentul marionetelor. Ei își însușesc precizia, dar în același timp ochi străpung

măştile şi voci răsună în chip straniu: marioneta basculează de partea celui viu. Pentru a lega această poveste de violenţă, inspirată de catastrofa inundaţiilor în China, de motivul „lumii ca teatru". Mnouchkine adoptă deci o soluţie „literală": ea arată personajele asimilate marionetelor. Idee simplă, evidentă, ca altă dată aceea a lui Kantor care, pentru a spune trecutul elevilor din *Clasa moartă* imagina folosirea manechinelor. Marele teatru se hrăneşte din asemenea evidenţe, dar numai dacă reuşeşte apoi să le acorde materialitatea scenică capabilă să le modeleze, să le îmbogăţească mereu, să le întruchipeze în figuri care depăşesc cotidianul. „Poezia în teatru" – spunea Artaud – „este concretă".

„Arte" a consacrat un film Festivalului de la Nancy, această aventură extraordinară a teatrului contemporan iniţiată de Jack Lang, ai cărui autori se străduiesc să-i minimalizeze rolul, să marginalizeze sau să critice. Tehnicile adoptate deranjează, dar şi aşa filmul are meritul de a regăsi fărâme de spectacole, şi, ca pe un şantier arheologic, reuşim, plecând de la câteva momente, să ni le imaginăm pe cele din spectacolele astăzi mitice, ca *Privirea surdului* de Wilson, descoperit la Nancy. Şi astfel, eu care nu fusesem prezent, cu ajutorul acestui scurt „ralanti" recunosc tot geniul iniţial al lui Wilson, dar şi tot ceea ce a pierdut după aceea. Atunci desfăşurarea lentă nu avea încă nimic mecanic, şi fluiditatea ignora această formalizare autoritară, impusă în mod progresiv de către Wilson. La începuturile sale a descoperit Wilson această „evidenţă" pe care a explorat-o apoi o viaţă întreagă: timpul lungit. *Privirea surdului* a relevat-o, şi ne imaginăm „cel mai frumos spectacol al lumii", cum îl numea Aragon, ca pe o statuie antică, mulţumită fărâmelor sale.

Când de teatru te saturi, cărţile, mai mult decât orice remediu, contribuie la reconciliere. Ele protejează legătura ameninţată, graţie unor povestiri şi vorbe care permit spectatorului să evoce un teatru absent, să trăiască aventuri sentimentale, pe scurt să imite decepţiile prezentului.

Un proiect extraordinar, cel al lui Philippe Chauveau, care publică o anchetă deosebit de pasionată, pentru că e consacrată *Teatrelor pariziene dispărute* între 1402 şi 1986 (Editura de l'Amandier). La polul opus acestui sumar care, în ciuda aparenţei istorice, conţine enorme bogăţii de reflecţii asupra statutului teatrului în oraş, se află textul drăguţ despre *Teatrul de apartament* (Editura l'Harmattan), semnat de Sarah Meneghello. El evocă acea provocare a oamenilor de teatru care au îndrăznit să ocupe spaţiile private, iniţiativă care, la timpul ei, atrage riscuri şi suscită surprize. Teatrul marginal, teatrul de apartament a adus un suflu proaspăt, căruia această carte îi restituie atât amintirea cât şi importanţa. Apartamentul, loc înghesuit în oraş, a permis teatrului să meargă mai departe în exerciţiul său de intimitate. Şi acest gust, să nu ne facem iluzii, nu este străin oamenilor de teatru. Dovadă este cartea de schiţe a lui Luc Bondy: *Spuneţi-mi, cine sunt pentru dumneavoastră* (Editura Grasset). Ca orice regizor ce se revendică din teatrul de artă, Bondy iubeşte scrisul şi îl practică între două spectacole, două călătorii, două convorbiri telefonice. Textele sale, crochiuri surprinse din fuga unei priviri grăbite, dincolo de amintirea lui Schnitzler, pe care o evocă, trimit pentru spectatorul din mine la materiale de repetiţie. De parcă Bondy le-ar fi povestit deja actorilor săi, sau, dimpotrivă, ele ar fi fost chiar produsul acestei munci în mai mulţi. Povestiri semnate, ca şi poemele lui Antoine Vitez, de un regizor care visează la literatură.

Mărturisirea publică. O actriţă celebră, Catherine Hiégel, în cadrul zilelor consacrate lui Jacques Lassalle de către Academia Experimentală a Teatrelor, îl omagiază pe regizor, care, primul, a invitat-o să se descopere pe scenă ca femeie, să-şi afirme propria imagine, ce-i era interzisă de îndeletnicirile ei obişnuite. Teatrul se face cu oameni şi, să nu uităm, naşterea regiei şi naşterea psihanalizei sunt contemporane.

Traducere de
Vladimir Tudor POPESCU

VEȘTI

Festivalul internațional de teatru de la Sibiu sub semnul ALTERNATIVE

Ediția a VII-a a Festivalului internațional de teatru de la Sibiu (cu perioadă de desfășurare 26 mai–4 iunie) este centrată pe ideea ce ține de Alternative. Dezvoltând proiecte și programe chiar de la prima ediție (1994), ampla manifestare teatrală a avut ca punct de orientare diverse teme: *Toleranță*, *Violență*, *Identitate culturală*, *Legături* (dialog-comunicare) și *Creativitate*, acestea cooptând, de la un an la altul, tot mai mulți parteneri din țară și străinătate. Autorizat juridic și înregistrat la Oficiul de Invenții și Mărci, Festivalul și-a propus încă de la înființare să reprezinte, în România, o alternativă și să ofere artelor spectacolului șansa de a intra în dialog creator cu valorile lumii. Și în acest an, evenimentul teatral este bazat pe structura consolidată la edițiile precedente, existând opt secțiuni: *Mari spectacole*, *Întâlnirea școlilor de teatru din lume*, *Teatru în spații neconvenționale și în cetăți*, *Teatrul experimental*, *Spectacole-lectură și teatru radiofonic*, *Teatru-Dans*, *Ateliere internaționale* și secțiunea „*Off*".

Concomitent cu secțiunile de bază, vor avea loc o serie de acțiuni adiacente Festivalului. În acest sens, vor fi organizate a III-a ediție a Bursei de spectacole, Congresul rețelei „EurAm Bourse", „Întâlnirea producătorilor și directorilor de festivaluri", care se va desfășura sub semnul „Est-Vest", precum și „Întâlnirea reprezentanților publicațiilor de teatru, din lume".

Festivalul va găzdui și întâlniri ale rețelelor culturale reprezentative în lume, cum ar fi „CONCEPTS", „Activ 5 Theatr", menirea cărora este de a crea forme de dialog european. Ca și în anii trecuți, vor fi editate, în ediții bilingve, antologia de texte pe tema Festivalului și antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură". La ediția curentă vor fi citite, la secțiunea „Spectacole-lectură" șapte piese de dramaturgi din Elveția, Slovacia, Belgia, S.U.A., Bulgaria și România (doi autori – Valentin Nicolau și Gabriel Bădică). Vor continua și *workshop*-urile, susținute de profesori universitari din Anglia Statele Unite și Canada.

În scopul dezvoltării unei oferte culturale și turistice permanente pentru orașul Sibiu și întreaga zonă, s-a acordat o atenție deosebită proiectului „Spectacole în cetăți și în alte spații neconvenționale", proiectul implicând utilizarea bisericilor și fortărețelor saxone din Transilvania ca spații pentru producții teatrale. Aceste spații reprezintă surse culturale, iar odată cu dezvoltarea lor, comunitatea le poate folosi din plin. Proiectul face parte dintr-o inițiativă pe termen lung, în anul 2000 vizând Biserica saxonă-fortăreață din sec. XII – Cisnădioara (Michelsberg), Fortăreața saxonă din sec. XIII – Câlnic (Kelling) și Biserica fortificată din Moșna (sec. XV). În Cisnădioara sunt prevăzute ateliere și spectacole cu caracter practic, organizate în parteneriat cu Școala de teatru din Limoges (sub îndrumarea lui Silviu Purcărete), Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu – Secția Teatru și Universitatea „De Montfort"– Departamentul Artele spectacolului.

În acest program intitulat „Interface" participă, în calitate de coorganizatori, Academia de Teatru din Sankt-Petersburg, Universitatea New Bulgarian și Rețeaua academiilor teatrale mediteraneene. În spațiul amintit, Tompa Gabor va monta un spectacol cu *Castelul* după Kafka, iar Silviu Purcărete va realiza „Istoria altarelor" – o interpretare antropologică diacronică a sacrificiului. În același spațiu se va monta un spectacol – coproducție internațională Danemarca, Suedia, Norvegia și România – regizat de un reprezentant al Royal Shakespeare Company, precum și *Argonauții*: coproducție dintre ITI Spania, Festivalul internațional de teatru de la Sibiu, Teatr TD Zagreb–Festivalul internațional de ateliere din Croația. În cetate va fi prezentat și *Idiotul*, spectacol realizat de Fundația „Ukraina Culture Europe", Fundația Democrație prin Cultură–Sibiu, Acroma T.L.S. Teatro Stabile d'Arte Contemporanea–Italia. Premiera cu *Idiotul* a avut loc pe 25 februarie 2000 la Kiev.

La Câlnic va fi pus în practică un proiect de cercetare inițiat de Fundația Culturală Proiect DCM și Centrul pentru Artă Contemporană – București, iar în Biserica de la Moșna se va realiza o coproducție a Festivalului de la Sibiu și a Centrului pentru practici teatrale din Gardzienice (Polonia).

Maria SÂRBU

Depresiv ca fostul R.D.G.

Celebrul regizor Matthias Langhoff apreciază că teatrul german actual este „la fel de depresiv ca şi fostul R.D.G." – după cum reiese dintr-un interviu publicat de ziarul „Die Zeit". Langhoff consideră că situaţia teatrului german nu e o problemă de generaţie. „E vorba, mai degrabă, de o acumulare de inconvenienţe: politica tarifară monolitică, structurile arhaice şi atitudinea conservatoare a oamenilor de teatru" – subliniază el. (N.S.)

JURGEN FLIMM – regizorul Festivalului de la Salzburg 2002

Germanul Jurgen Flimm a fost desemnat, la începutul lunii martie, regizorul titular al Festivalului de la Salzburg – cu începere din 2002.
Flimm – care are 58 ani – conduce la ora actuală Teatrul „Thalia" din Hamburg. În această vară el este cel ce va semna montarea „*Tetralogiei* anului 2002" a lui Richard Wagner – la Festivalul de la Bayreuth, creaţie dirijată de italianul Giuseppe Sinopoli. Peter Ruzicka, fostul director al Operei din Hamburg, care conduce la ora actuală Bienala de la München, cel care îi va urma belgianului Gérard Mortier la conducerea Festivalului din Salzburg, a dorit ca venirea lui Flimm să contribuie la o mai puternică întrepătrundere între genurile operei şi teatrului „atât în ceea ce priveşte conţinutul cât şi ca dramaturgie". (N.S.)

„HAIR" a debarcat în Rusia în plin război cu Cecenia

O versiune rusă a comediei muzicale *Hair*, spectacolul devenit obiect de cult al pacifiştilor americani ai anilor '70, se află pe afişul teatrelor moscovite.
Hair vorbeşte despre viaţa noastră de azi, este absolut actual în Rusia. Când spectacolul a fost realizat prima oară – el vorbea despre războiul din Vietnam. Acum el „trimite cu gândul în Cecenia" a declarat cotidianului „Kommersant" rockerul rus Stas Namin, director de teatru. „Temele din *Hair* sunt eterne: dragostea, moartea, libertatea, conflictul dintre părinţi şi copii, cinismul oamenilor politici şi şubrezenia capilor militari."
Sovieticii au descoperit *Hair* în anii '80 datorită casetelor video pirat – după filmul lui Milos Forman.
Stas Namin, nepot al apropiatului colaborator al lui Stalin, Anastas Mikoian, îşi aminteşte că a asistat la o proiecţie a lui *Hair* rezervată nomenclaturii sovietice. „Preşedintele Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. a părăsit atunci sala de proiecţie, scandalizat de film." Producătorul hollywoodian al lui *Hair*, Michael Butler, a participat la punerea în scenă a comediei muzicale la Moscova. Decorurile sunt realizate de gruzinul Zunaḃ Ţereteli (un apropiat al primarului Moscovei, Iuri Lujkov), autorul unui monument al lui Petru cel Mare din inima Moscovei, extrem de contestat de mediile artistice ruse.
Hair va provoca lacrimile de nostalgie ale foştilor *hippies* sovietici – deveniţi „bancheri" – scrie, cu ironie, „Kommersant". (N.S.)

O comedie muzicală despre viața GRETEI GARBO

În Suedia au demarat pregătirile pentru o operetă inspirată de destinul actriței suedezo-americane Greta Garbo (1905–1990). Scenariul care recreează viața „Divinei" e scris de autorul suedez Leif Janzon, iar regia spectacolului (a cărui premieră e prevăzută pentru toamna anului 2001) va fi realizată de un american. E vorba de Scott Faris (care a avut un succes internațional cu musicalul *Chicago*). Distribuția, cum a declarat Agenției France Presse producătorul suedez Mikael Hellqvist, este în curs de cristalizare. În orice caz, ea antrenează 25 de actori și cântăreți și în jur de 15 instrumentiști. (N.S.)

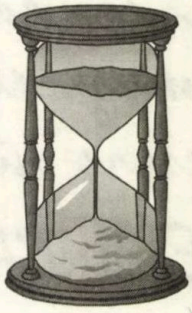
Royal National Theatre montează „HAMLET" la Castelul danez Kronborg

Premiera mondială a unei noi înscenări a lui *Hamlet*, realizată de Royal National Theatre, cu Simon Russel Beale în rolul titular, va avea loc la Castelul Kronborg, din nordul Danemarcei – chiar acolo unde Shakespeare a situat decorul tragediei – informează Agenția daneză Ritzan.

Inițial, premiera urma să aibă loc la Londra, mai ales că regizorul spectacolului lui Royal National Theatre, John Caird, nu agrea ideea „itinerării" acestuia în altă parte.

Castelul regal Kronborg, situat la Helsingoer (Elsinore) găzduiește în fiecare an, în timpul stagiunii estivale, trupe de amatori care interpretează *Hamlet*. Simon Russel Beale în rolul tânărului prinț danez succede unor interpreți iluștri ai rolului, precum Richard Burton, Sir Laurence Olivier și Alan Howard.

CALENDAR TEATRAL



MAI

5 mai – 15 ani de la moartea scenografei ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS (n. 12 aprilie 1914)

9 mai – 140 de ani de la nașterea dramaturgului și prozatorului scoțian JAMES MATTHEW BARRIE (m. 19 iunie 1937), creatorul personajului *Peter Pan*

– 105 ani de la nașterea lui LUCIAN BLAGA (m. 6 mai 1961)

10 mai – 80 de ani de la nașterea scenografului ceh JOSEF SVOBODA

11 mai – 50 de ani de la premiera absolută a piesei *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco, Théâtre des Noctambules, Paris, r. N. Bataille

– 10 ani de la moartea dramaturgului THEODOR MĂNESCU (n. 16 octombrie 1930)

12 mai – 100 de ani de la nașterea marii actrițe germane HELENE WEIGEL (m. 6 mai 1971)

– 115 ani de la nașterea regizorului, directorului de teatru și actorului francez CHARLES DULLIN (m. 11 decembrie 1949)

17 mai – 135 de ani de la nașterea actriței austriece AGNES SORMA (m. 10 februarie 1927)

21 (?) mai – 30 de ani de la dispariția tragică a regizorului și teoreticianului CRIN TEODORESCU (n. 19 aprilie 1925)

24 mai – 100 de ani de la nașterea marelui dramaturg și om de teatru italian EDUARDO DE FILIPPO (m. 29 octombrie 1984)

26 mai – 115 ani de la nașterea regizorului și dramaturgului francez GASTON BATY (m. 13 octombrie 1952)

29 mai – 55 de ani de la moartea lui MIHAIL SEBASTIAN (n. 18 octombrie 1907)

IUNIE

4 iunie – 75 de ani de la nașterea regizorului HARAG GYÖRGY (m. 10 iulie 1985)

18 iunie – Dramaturgul VLAD ZOGRAFI împlinește 40 de ani

21 iunie – 95 de ani de la nașterea lui JEAN-PAUL SARTRE (m. 15 aprilie 1980)

23 iunie – 90 ani de la nașterea dramaturgului francez JEAN ANOUILH (m. 1987)

29 iunie – Dramaturgul polonez SLAVOMIR MROŽEK împlinește 70 de ani

Alcătuit de Sectorul Cercetări Teatrale
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Foto: Florin BIOLAN

Mihai Măniuțiu

Foto: Florin BIOLAN
James
Rosapepe
Silviu
Jicman

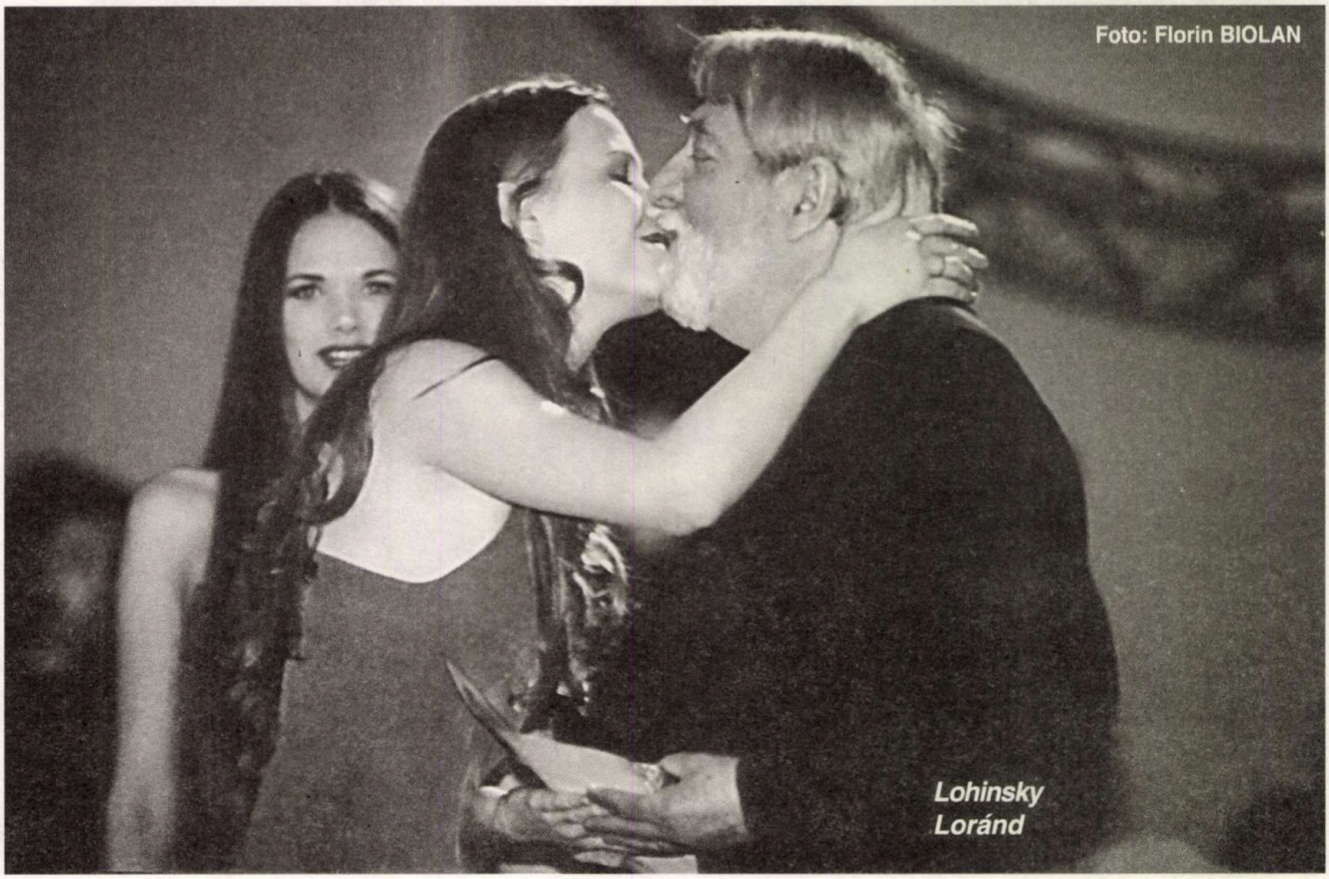


Foto: Florin BIOLAN
Lohinsky
Loránd

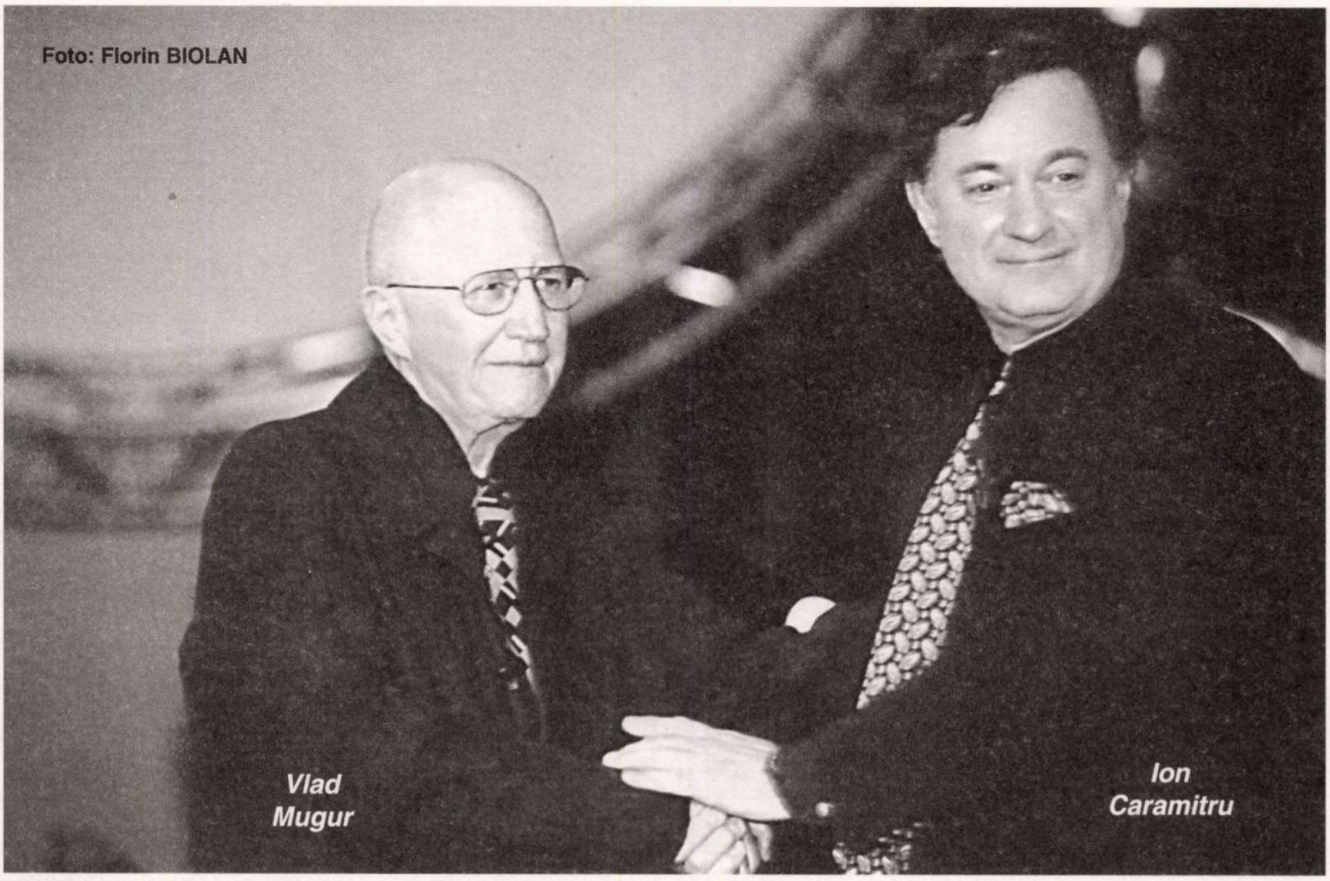


Foto: Florin BIOLAN
Vlad Mugur
Ion Caramitru

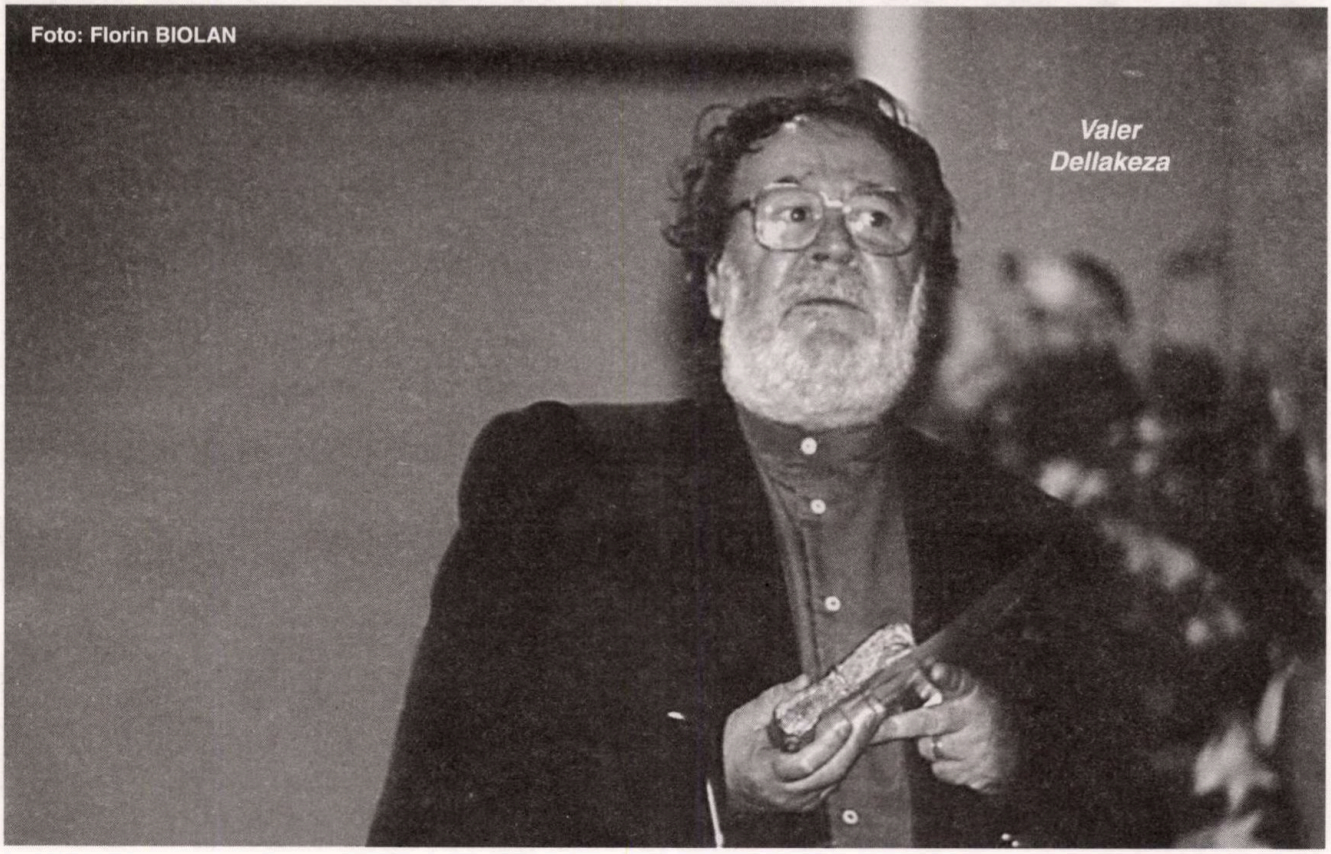


Foto: Florin BIOLAN
Valer Dellakeza

Foto: Florin BIOLAN
Lia Manțoc
Ilona
Jaro
Varga

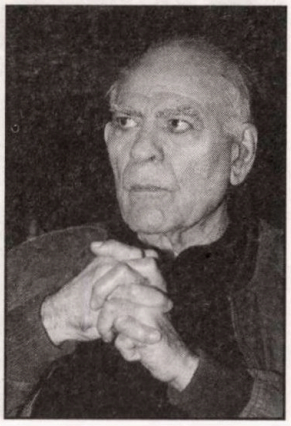
Foto: Florin BIOLAN
Mihai
Lungeanu
Ion
Caramitru

Coperta I: MAIA MORGENSTERN
Foto: Florin Biolan

Coperta II: GABRIELA CRIȘU
Foto: Florin Biolan

Coperta III: ADRIANA TITIENI
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: LIVIU CIULEI
Foto: Florin Biolan



SUMAR

1 Premii

4 Cronică teatrală eminesciană

11 Interviuri și cronici

42 Cartea de teatru

43 Teatrul din cărți

45 Spectacole

85 Din lumea teatrului

87 Vești

90 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 5–6/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Board:

Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:

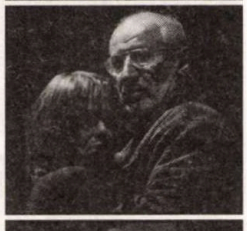
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București



Instantanee din repetițiile la „Hamlet" de Shakespeare în regia lui Liviu Ciulei, Teatrul Bulandra, aprilie 2000.

1 Valeria Seciu

2 Liviu Ciulei și Ion Cocieru

3 Liviu Ciulei și Marcel Iureș

4 Mircea Rusu Adriana Titieni

5 Valeria Seciu Victor Rebengiuc

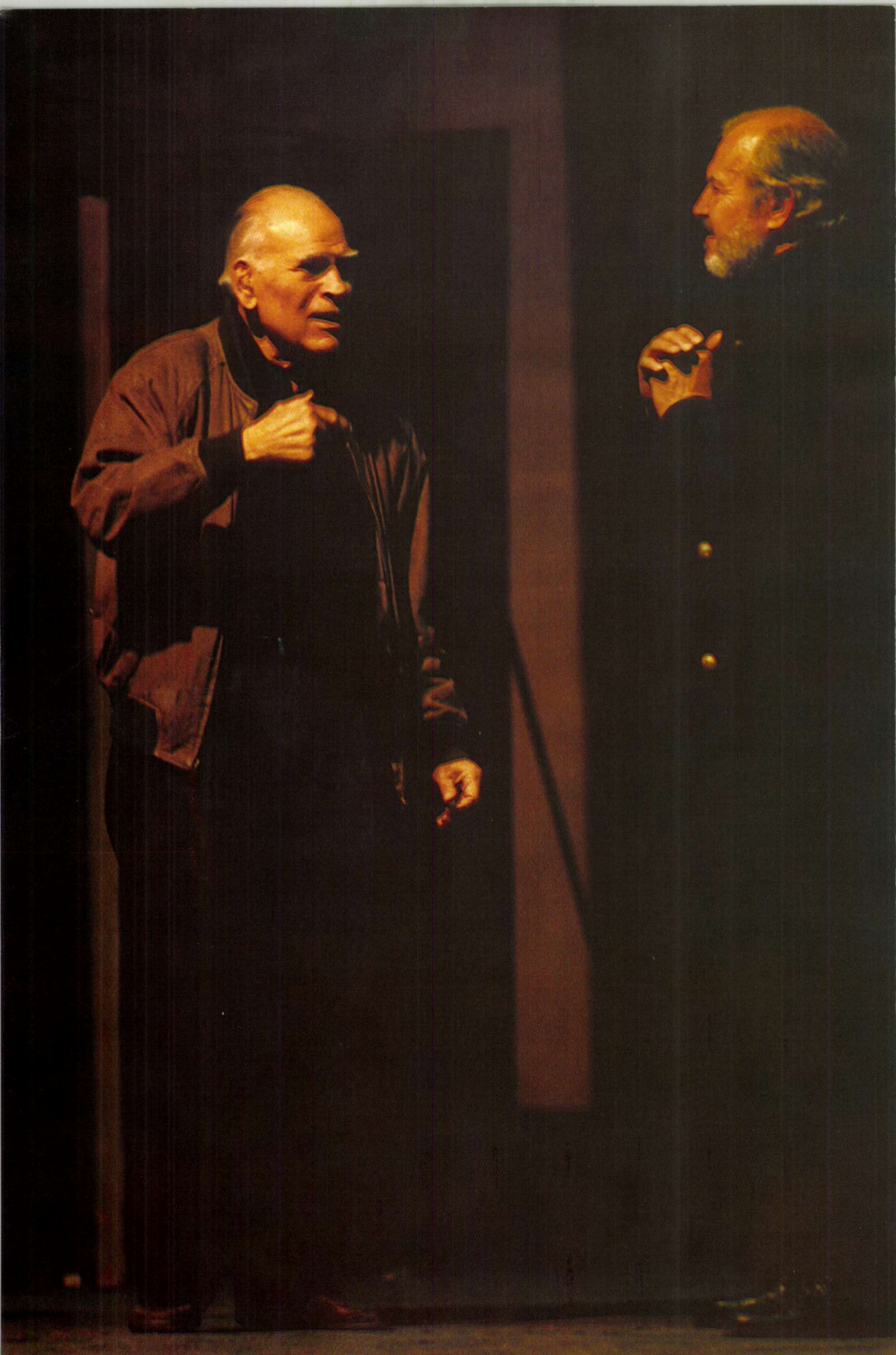
6 Victor Rebengiuc Adriana Titieni

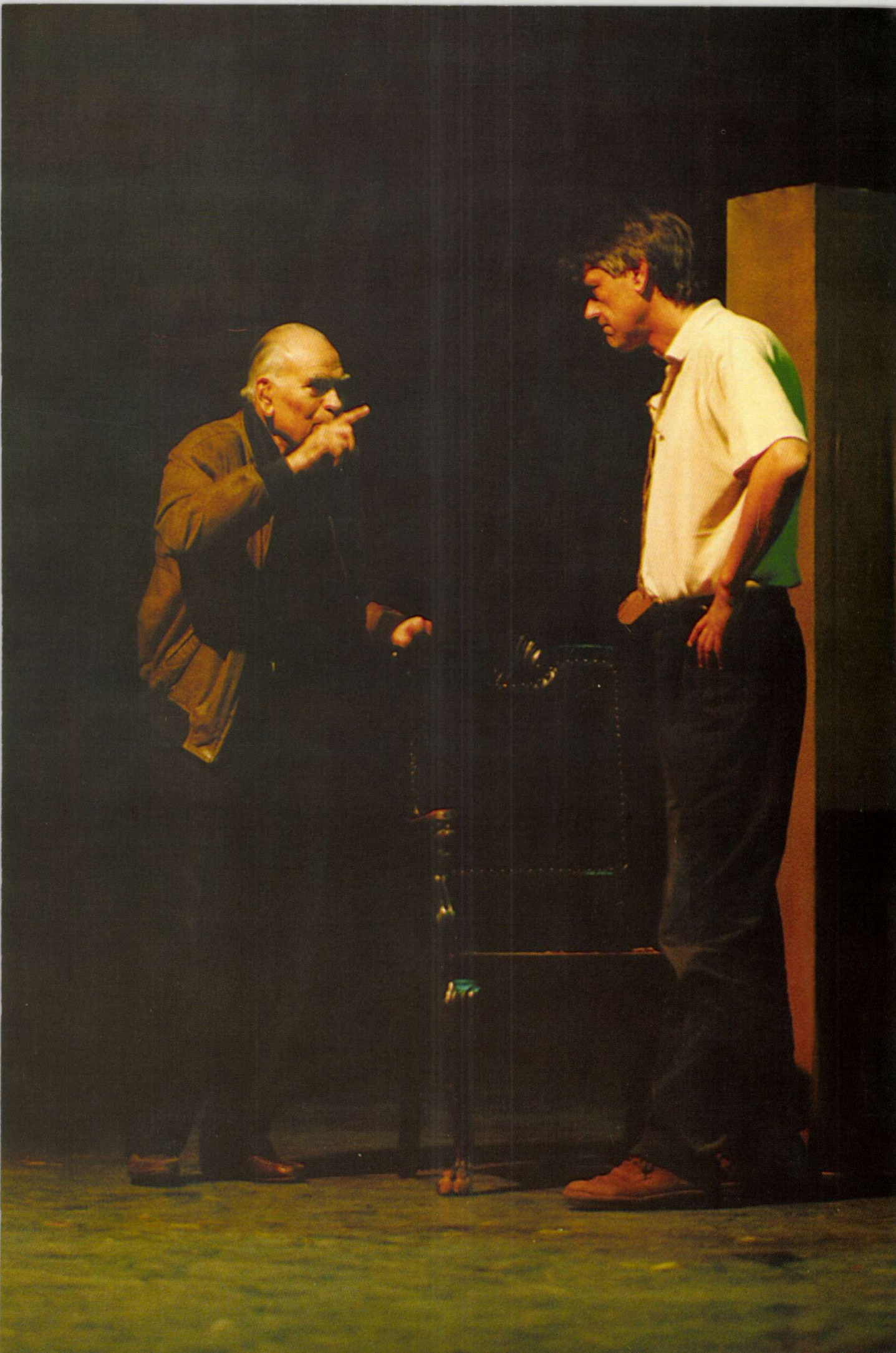
7 Cornel Scripcaru Marcel Iureș Răzvan Vasilescu

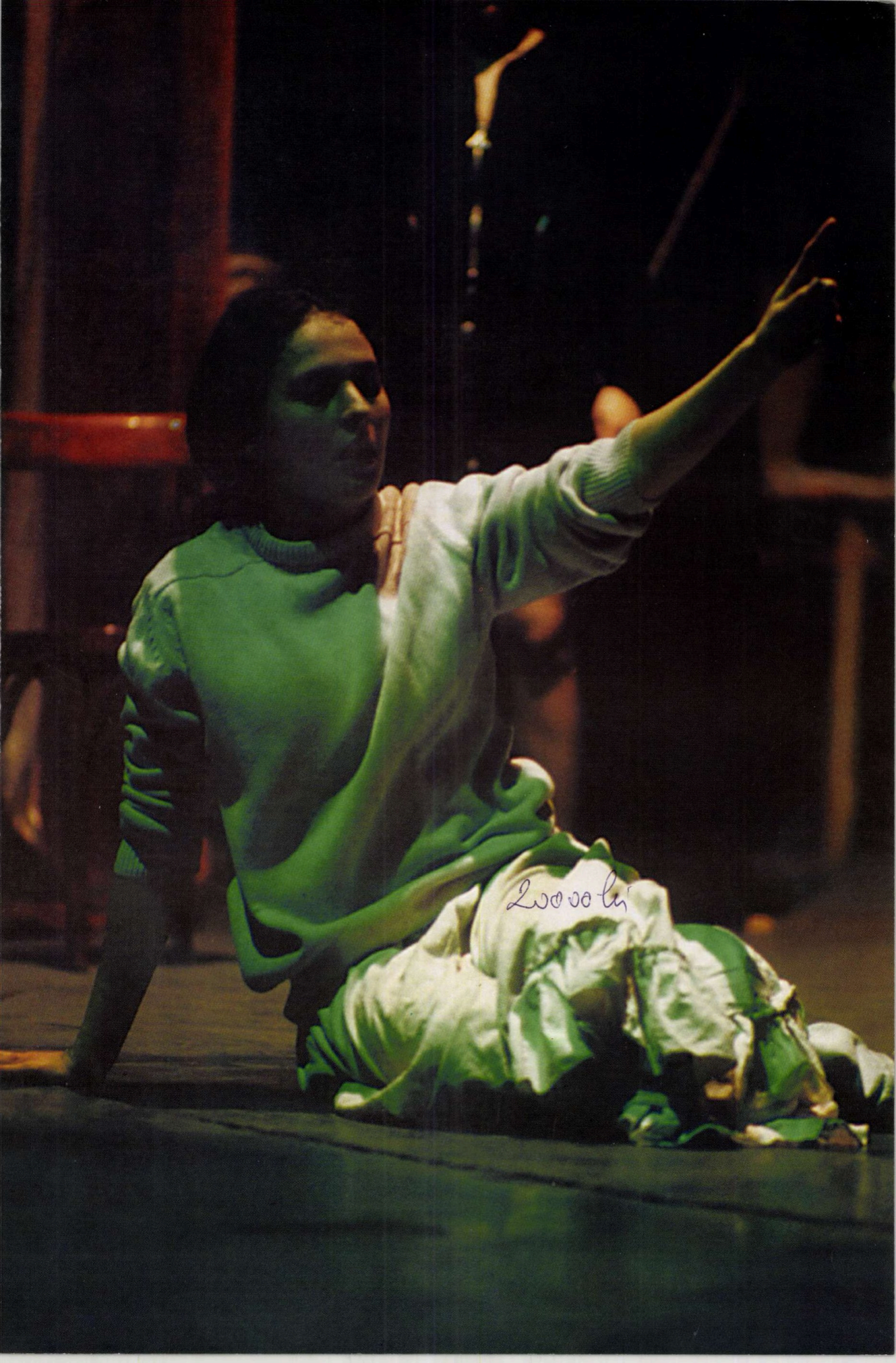
8 Dan Aștilean Marcel Iureș

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676



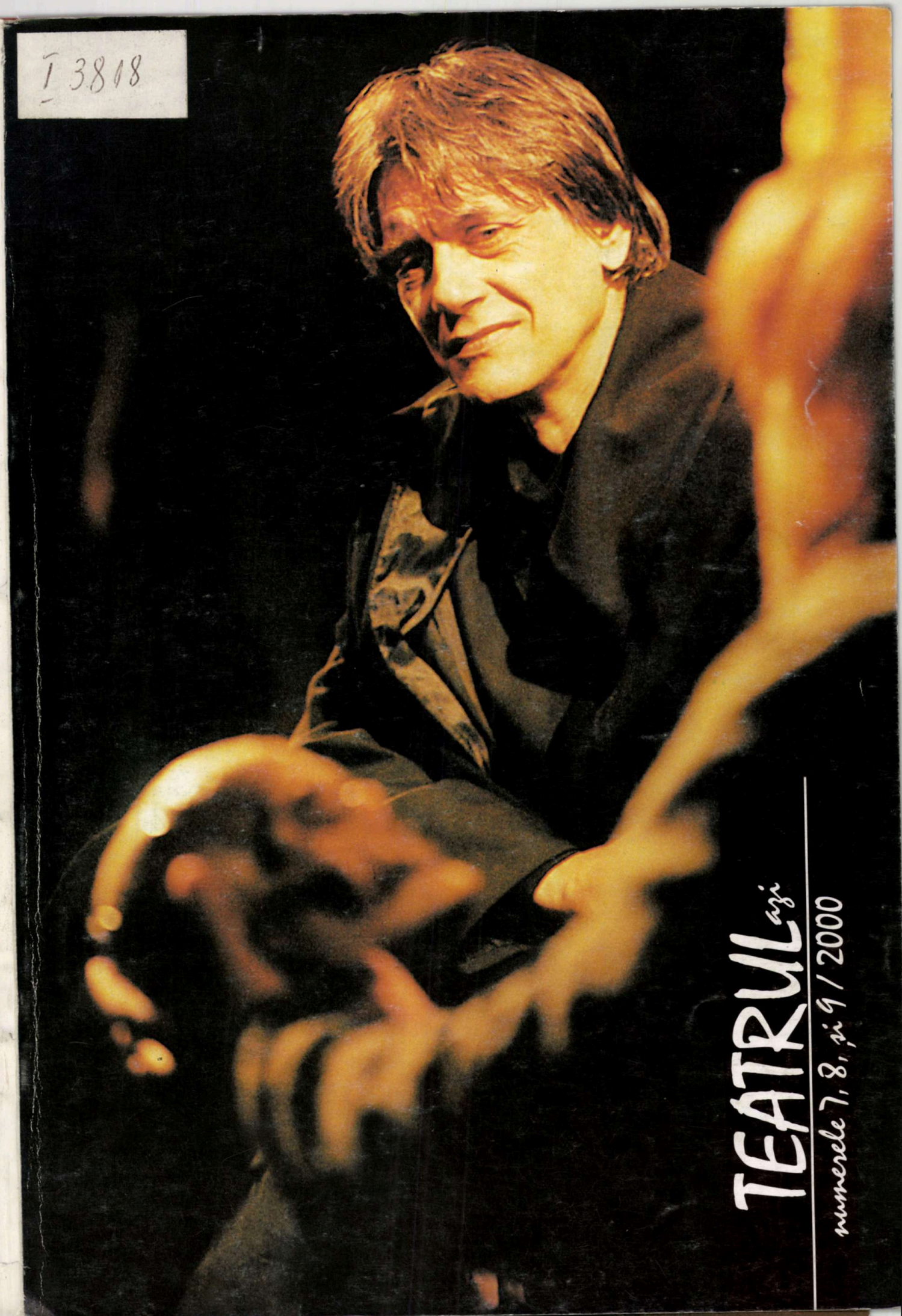




TEATRUL azi

numerele 5 și 6 / 2000

I 3818

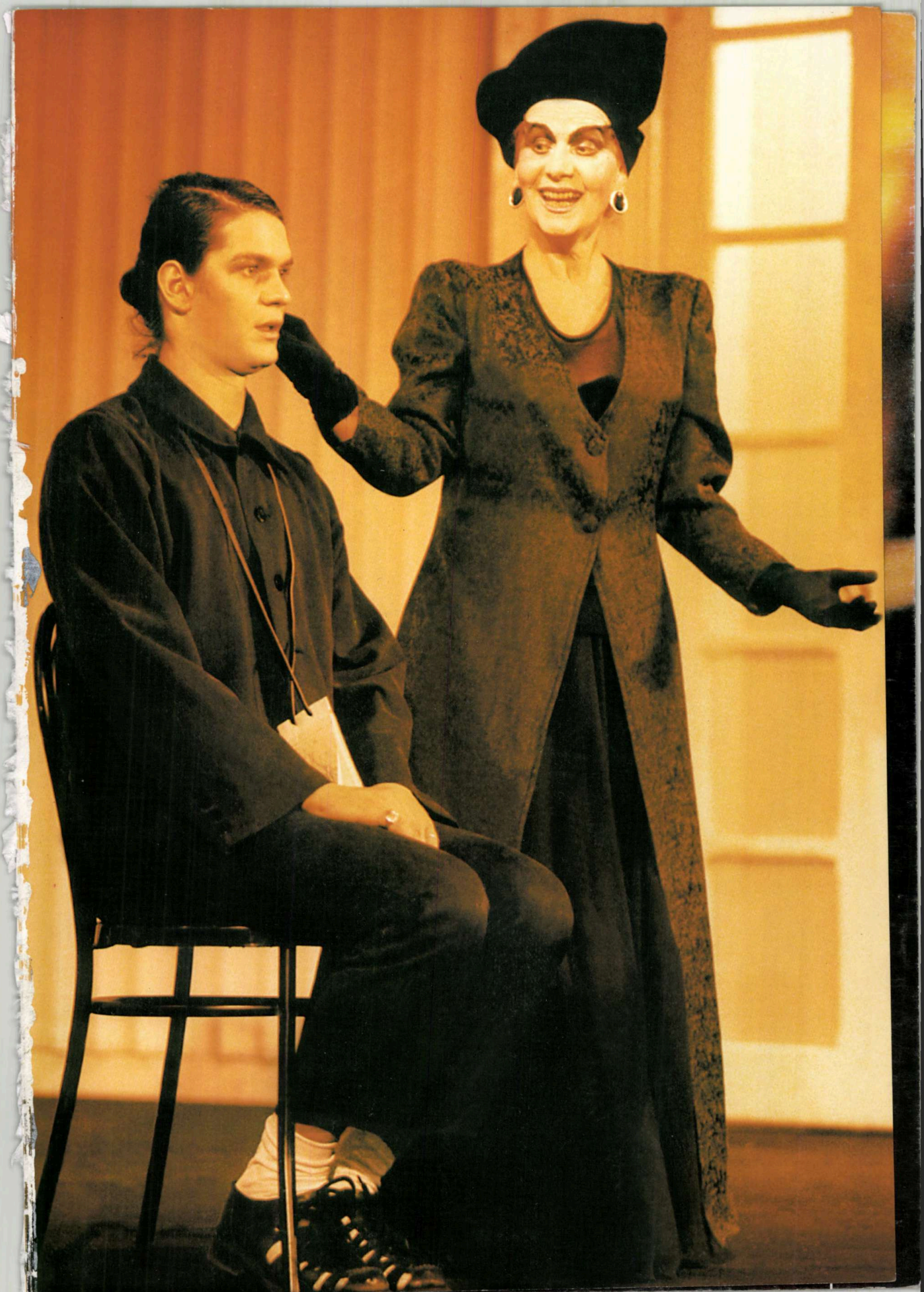


TEATRUL azi

numerele 7, 8, și 9 / 2000

TEATRUL azi

numerele 7, 8, și 9 / 2000



SĂRBĂTORIRI, ANIVERSĂRI, FESTIVALURI

OLGA TUDORACHE,

după 25 de ani de activitate pedagogică, s-a retras.

Întreaga suflare a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică a sărbătorit-o cu ocazia Galei Absolvenților

GÂNDURI DESPRE OLGA...

„Olga Tudorache este un taifun, o tornadă, un fenomen cosmic, este un om, este o femeie, este o mamă extraordinară și o profesoară de excepție; farmecul și temperamentul ei sunt tandre și ucigătoare în același timp; este un caracter desăvârșit. Cred că nu se poate vorbi despre ea decât la superlativ. Este iubită și niciodată detestată, ceea ce pare neverosimil în lumea noastră, dar nu cred că se poate spune despre ea decât MIRACOLUL OLGA"

Cătălina BUZOIANU

„Mi-aș fi dorit să fi fost elevul Olgăi!
dar, știu eu, poate chiar i-am fost!
Da, sigur i-am fost!"

Victor REBENGIUC

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU-MUREȘ
841.152 P

„O cunosc pe Olga de când, la fel de tineri, eu eram profesor și ea, studentă.
O cunosc pe Olga ca profesor din imaginație și asta spune tot.
O cunosc pe Olga de o jumătate de secol, e neschimbată, e ca atunci.
O cunosc pe Olga de la primul rol lucrat împreună, e ca atunci, e ca și geniul ei, la fel de tragică, de cinică, de expresivă în bucurie, e o «tragedie optimistă»".

Vlad MUGUR

„Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a dat șansa să apuc să joc, în cariera mea, cu cea mai mare artistă pe care o are teatrul românesc.
Dragă Olga, iartă-mi fraza cam convențională, dar, în amintirea vizitei noastre la Mormântul Sfânt, dă-mi voie să te îmbrățișez peste ani și să-mi doresc să apuc să te văd, încă o dată, pe scenă, lângă mine".

Ștefan IORDACHE

„Gloria demnă și tristă a teatrului e că moare în fiecare seară. Viața lui continuă în memoria noastră. Marii actori ne populează memoria și ne însoțesc; neprețuiți tovarăși de drum.
Am trăit mulți ani departe de țară cu nostalgie și dor. Dar când mi-a fost cel mai tare dor, m-am gândit la Olga, la rolurile ei, la gravitatea, la umorul ei, la prietenia ei.
Când privesc cu ochii închipuirii *„livada cu vișini"* a tinereții mele – o simt lângă mine și mi se umple sufletul de bucurie și recunoștință".

Radu PENCIULESCU

„Întâlnirea mea cu Olga Tudorache este ca o binefacere. Dacă ai răbdare să o cunoști, devii mai bun, mai cinstit, mai sensibil. La premiera spectacolului nostru, *Fluturi, fluturi,* am primit de la ea o șuviță din părul-i cărunt, prinsă cu un ac de un carton. Așa că nu vă luați după aparențe și credeți-mă. Olga Tudorache e un mare copil!"

Carmen TĂNASE

„Pentru un actor, momentul de maximă împlinire este atunci când primește premiul Oscar. Așa cred. De-acolo, de sus, de pe culmi, te-ncearcă acel sentiment de recunoștință, de recunoaștere, poate chiar de trufie! Ei bine, da, poate chiar de trufie! Eu cunosc acest sentiment. L-am trăit la 18 ani, când am devenit studenta doamnei Olga Tudorache. Nimic din ce-a urmat, oricât de important a fost, n-a egalat acel concurs câștigat și, o dată cu el, statutul căpătat.

Foc, iubire, mamă, adevăr, putere uriașă – Olga Tudorache. Odată intrată în sufletul ei, nimic nu te mai atingea. Îmbrățișarea și căldura brațelor acestei Doamne „dure" (judecată de unii) sunt amintiri care-ți „țin de cald" toată viața.
Intensitatea cu care Doamna Olga trăiește tot m-a făcut să-mi asum felul de a fi și de a risca în lupta cu fățărnicia, fără să-mi pară rău".

Emilia POPESCU

„Pe Olga Tudorache o cunosc de când era o tânără debutantă și mi-a inspirat imediat nu numai o irezistibilă simpatie, ci și un început de admirație.
O actriță, al cărei destin e să asume public toate patimile ce pot afecta o femeie, trebuie să fie capabilă de a oferi spectacolul obiectiv al acestora. Am avut perioade în viață când m-am implicat mai mult sau mai puțin în lumea teatrului, și de fiecare dată am avut parte să o văd pe Olga Tudorache în alte stadii ale carierei sale. Ani întregi am lipsit din viața normală a societății și nu am putut urmări decât sporadic împlinirile prietenilor mei actori. De fiecare dată, vedeam însă o nouă Olga Tudorache.
Nu știu ce timiditate m-a oprit de a îndrăzni să mă apropii mai mult de ea. Talentul marilor actrițe mă entuziasmează, dar mă și intimidează.
Acum o văd pe Olga Tudorache ca pe o ducesă, ca pe una dintre marile doamne ale societății noastre."

Alexandru PALEOLOGU

„Întâlnirea à la Dumas, după douăzeci de ani, cu Olga Tudorache la Teatrul Mic, mă face să constat cu bucurie că, în ciuda tuturor tranzițiilor și reformelor din cultură, TEATRUL există".

Florin CĂLINESCU

„Nimic nu se poate compara cu fascinația pe care doamna Olga Tudorache o emana pe platoul de filmare până la un simplu salut într-o la fel de simplă sau fugară întâlnire. Atunci când i-am oferit, într-unul dintre filmele mele, rolul principal, am știut că această inegalabilă actriță va copleși cu prezența ei până și pe autorul demersului. Dar ce s-a întâmplat pe parcursul întregului film a depășit orice așteptare. Olga Tudorache a făcut un Rol, a dus pe umerii ei dramaturgia întregului film, a împărțit în jur calm, siguranță și multă tandrețe".

Laurențiu DAMIAN

„Un lung timp am admirat-o pe marea actriță și profesoară Olga Tudorache, la fel cum te uiți la un tablou celebru într-o galerie de pictură: de la distanță, cu emoția pe care ți-o impune un univers misterios ce se lasă greu descoperit. Am avut ocazia să lucrez ca regizor cu Olga Tudorache spectacolul *Regina Mamă* și, astfel, am avut șansa pe care o doresc oricărui om de teatru, de a descoperi același univers, mult mai amplu și mai bogat decât mi-aș fi imaginat. Olga, îți mulțumesc că exiști!"

Gelu COLCEAG

„Iubită Olga Tudorache,

Cuvântul „retragere" care circulă prin aer cu prilejul sărbătoririi tale, e un cuvânt samavolnic și suprarealist.

Adică cum retragere? Ce fel de retragere? Olga, tu nu te vei retrage niciodată!

Motivul principal, strict egoist, pentru care protestez împotriva ideii de retragere e că, împiedecat vreme de vreo 20 de ani să lucrez în țară, deci cu tine, de către cea mai tâmpită cenzură care a existat în Europa, nu am avut decât o singură șansă de a lucra împreună: *O vară de neuitat*. Mult prea puțin.

Vreau din toată inima să mai am din nou această imensă bucurie să ne regăsim în lucru."

Lucian PINTILIE

Cu promoția 2000 la sărbătorire

Olga Tudorache dixit:

În meseria noastră învățăm veșnic. Actorul, chiar dacă nu are la activul său o carieră îndelungată, trebuie să se simtă mereu ca la primul rol, să aibă starea de spirit a unui ucenic.

Actoria e o meserie de disciplină. Ca milităria. Trebuie să fii în stare să faci un lucru atunci când ți se cere. Fără talent nu ajungi la meseria de actor, fără disciplină, nu poți s-o practici. Afară de asta, eu zic că ar fi foarte bine dacă actorul și-ar putea menține o tinerețe, și o curățenie sufletească, acel elan, acea cinste în a juca și a nu trișa. Este foarte important aspectul acesta al integrității morale în profesiune.

Eu cred că actorul român nu poate fi numai tehnic. Teatrul de pură reprezentare nu este propriu actorului român. Actorul român se angajează cu toată starea lui, cu toate viscerele și răscolirea psihică.

Un actor trebuie să vadă foarte mult teatru și foarte mult film. Actoria este o meserie care se fură. Te-ai dus, ai văzut, e bun, ai luat. Nu te apuci să imiți, când spun „a fura", nu înțeleg „a imita". Deloc! Dar a rămas undeva pe retină... și iese la iveală când trebuie. De exemplu, o modalitate de joc pe care n-o cunoșteai și ai văzut-o la altul, o reacție insolită, un mod de a aborda o situație total nebănuită.

Nu cu artificii poți fi nou și modern, nu ocolind adevărul! Firescul, simplitatea aparțin tuturor formelor de teatru, pentru că teatrul este expresia vieții.

Generația mea de actori a făcut pași importanți spre simplitate, în contrast cu jocul mai încărcat al actorilor din generațiile anterioare. Noi am tins spre un fel de a vorbi pe scenă mai simplu, mai apropiat de viață, mai firesc, în spirit stanislavskian.

Un actor, cât ar fi el de bun, nu poate determina o nouă orientare în teatru. Salturile calitative în evoluția teatrului nu pot fi determinate decât de niște spectacole. Or, după părerea mea, un actor, indiferent cât de bine ar juca, un spectacol nu poate fi mare decât dacă e rodul unei gândiri regizorale foarte originale.

Am vrut să fiu pedagog și am vrut bine. Există momente de mare satisfacție, momente în care te crucești de ce poate să facă un copil care a înțeles bine ce i-ai cerut.

(Extrase din interviuri)

CURRICULUM VITAE

Data nașterii: 11 octombrie 1929, Oituz, Bacău.
Studii: 1955 – absolventă a Institutului de Teatru, clasa prof. Moni Ghelerter.
Examen de diplomă: *Veta* din *O noapte furtunoasă* de I.L.Caragiale. Este repartizată la Teatrul Tineretului, care a funcționat la început în clădirea Liceului Sf. Sava, apoi s-a mutat în sediul Teatrului de Comedie. Ulterior, acel teatru s-a desființat și o parte din trupa actorilor s-a instalat în str. Constantin Mille, mai întâi tot sub titulatura de Teatru al Tineretului, transformat după scurtă vreme în Teatrul Mic.

Roluri în teatru:
Valea – din *Dealul Vrăbiilor* de Simakov, 1951;
Katea – din *Student în anul trei*, 1952;
Zinca – din *De la patru în sus* de H. Nicolaide;
Valentina Peicu – din *Simion Albac* de Th. Mănescu, 1953;
Galina Sergheevna – din *Ani de pribegie* de A. Arbuzov, 1954;
Makvala – din *Libelula* de Baratașvili, 1954;
Edith – din *David Copperfield* de Charles Dickens, 1954;
Maşa – din *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, 1955;
Ioana Boiu – din *Suflete tari* de Camil Petrescu, 1957;
Femeia Comisar – din *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișnevski, 1957, colaborare cu Teatrul Național din Craiova;
Antigona – din *Antigona* de Sofocle, 1958;
Vidra – din *Răzvan și Vidra*;
Nila – din *Nila toboșara* de Afanasi Salinski, rol care i-a îngăduit să se dezlănțuie în toată gama înzestrării artistice: dans, muzică și actorie, 1959;
Natalia Goran – din *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian;
Văduva – din *Ocolul pământului în 80 de zile*, dramatizare de Paul Kohout după Jules Verne, 1960;
Cleopatra – din *Antoniu și Cleopatra* de William Shakespeare, Teatrul Nottara, 1961;
Regine – din *Vulpile* de Lillian Hellman, 1964;
mai multe roluri în *Cinci schițe* de I. L. Caragiale, 1965;
Doamna Smith – din *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu, 1965;
Ducesa de Gloucester – din *Richard al II-lea* de William Shakespeare, 1966;
Eleonora – din *Tango* de Slavomir Mrožek, 1968;

Vitoria Lipan – din *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, 1969;
Maria – din *Maria 1714* de Ilie Păunescu, 1969;
Maria Magdalena – din *Don Juan moare ca ceilalți* de Theodor Mazilu, 1970;
Ana – din *Emigrantul din Brisbane* de George Schehade, 1970;
Fanny Ellis – din *Premiera* de John Cromwell, one-man show, 1970;
Kate Keller – din *Fata care a făcut o minune*, de William Gibson, 1971;
Văduva Altavilla – din *Cum se jefuiește o bancă* de Sammy Fayad, 1971;
Geronte – din *Vicleniile lui Scapin* de Molière, travesti, demonstrație de artă a compoziției, 1972;
Contribuție remarcabilă în spectacolul de poezie, pantomimă, muzică și dans *Cu cât cânt, atâta sunt*, 1972;
Rose – din *După cădere* de Arthur Miller, 1972;
Lona Hesel – din *Stâlpii societății* de Henrich Ibsen, 1973;
Euridice – din *Antigona* de Sofocle;
Madge – din *Philadelphia ești a mea* de Brian Friel, 1973;
Anita – din *Cu cărțile pe față* de Antonio Buero Vallejo, 1974;
Kitty Warren – din *Profesiunea doamnei Warren* de George Bernard Shaw, 1974;
Crina – din *Două ore de pace* de Dumitru Radu Popescu, 1976;
Beatrice – din *Efectul razelor gama asupra anemonelor* de Paul Zindel, 1977;
Aurélie – din *Nebuna din Chaillot* de Jean Giraudoux, 1978;
Maria Vasilievna – din *Unchiul Vania* de Cehov, 1978;
Marie Saint Laurent – din *Cavoul de familie* de Pierre Chesnot, la Teatrul Național București, 1979;
Vera Holler – din *Înaintea pensionării* de Thomas Bernhard, 1981;
Edda – din *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, 1981;
Ducesa de York – din *Richard al III-lea* de William Shakespeare, 1983;
Sarah Bernhardt – din *Amintirile Sarei Bernhardt* de John Murrel, la Teatrul Nottara, 1985;
Elena Domnișor – din *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, la Teatrul Giulești, 1985;
Paula – din *Aimez-vous Brahms*; 1986 (Dramatizare și regie: Olga Tudorache) – premiera și reprezentații în Israel;
Thelma – din *Noapte bună, mamă!* de Marsha Norman, 1988;
Regina Mamă – de Manlio Santanelli, la TNB, 1997.

Debut regizoral:
Ospățul scafandrilor, de Ilie Păunescu, la Teatrul Maria Filotti din Brăila, 1972.

TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

a împlinit 150 de ani

Mircea GHIȚULESCU

Aniversarea între discursul profesorului Zamfirescu și lacrima lui Cornișteanu

În 29 iunie, la ora 19 fix, înfruntând oboseala unui abia încheiat *Festival Shakespeare* și sfidând o semifinală a Campionatului european de fotbal, directorul Emil Boroghină a bătut gongul aniversării unui secol și jumătate de la înființarea Teatrului Național din Craiova. „Teatru Național", adică teatru în limba română, fără alte conotații privilegiate. Aflăm dintr-o voluminoasă și completă istorie a teatrului craiovean, muncită și scrisă de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, lansată cu acest prilej, că „ziua de 29 iunie 1850 se notează în analele Craiovei cu deschiderea teatrului [...], când s-au prezentat două comedii originale, *Duelurile* și *Piatra din casă*, lucrate, una de d. Costache Caragiali și alta de d. Vasile Alecsandri", cum scria în „Vestitorul românesc", un cronicar al vremii, Gheorghe Chițu. Căci, notează acest precursor, „teatrul era așa de necesariu ca și lumina aurorei după o noapte lungă, ca și dulcea primăvară după o iarnă grea".

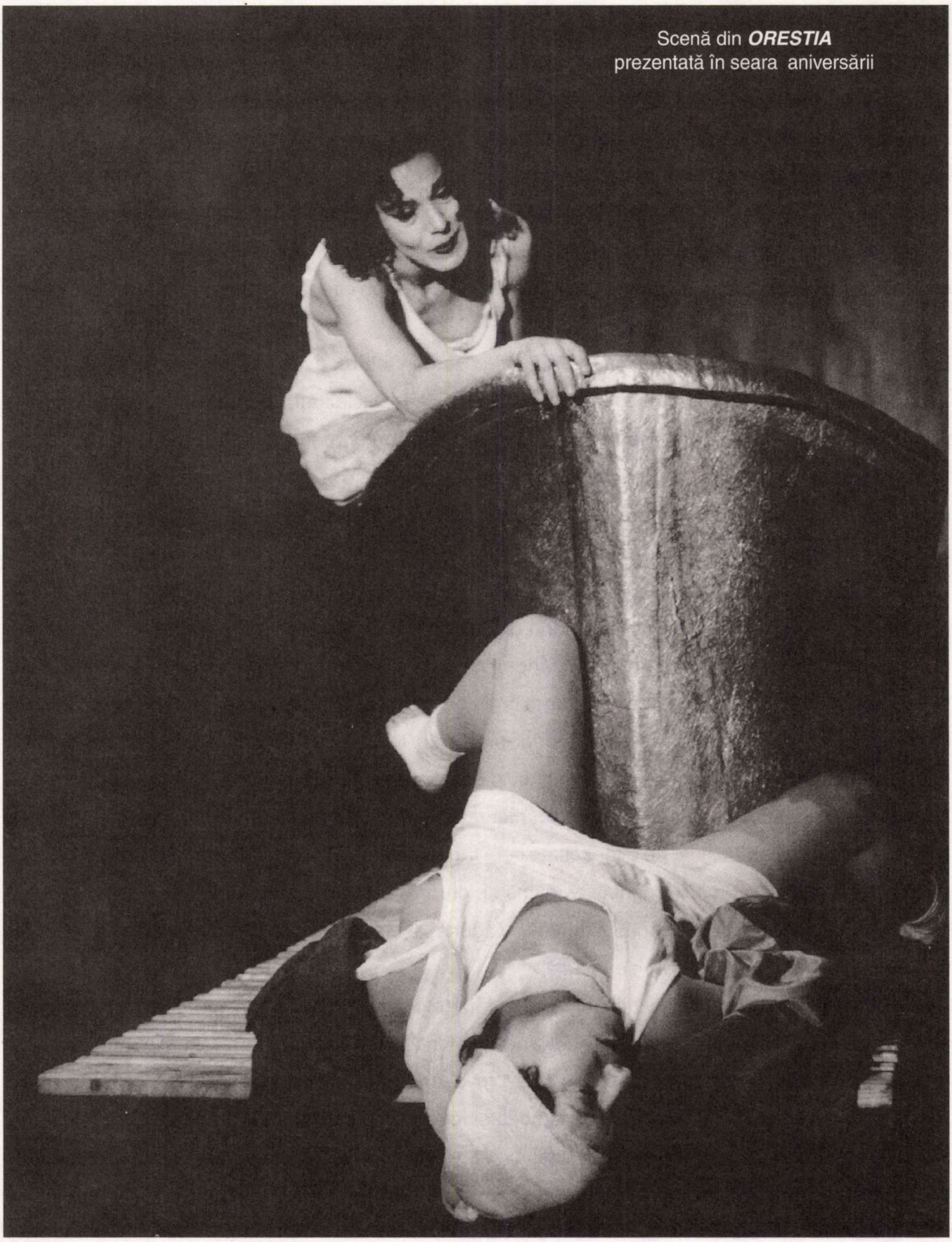
În afara mesajelor de felicitare și apreciere transmise care subliniau, în esență, fabuloasa ascensiune internațională a trupei craiovene după 1990 (cu nu puține accente apologetice, inevitabile în asemenea împrejurări), directorul general Emil Boroghină a programat două spectacole, din ceea ce am putea numi repertoriul de aur al Teatrului Național din Craiova, realizate de doi dintre regizorii care și-au pus amprenta în mod decisiv asupra stilului craiovean: *Orestia* de Silviu Purcărete și *Slugă la doi stăpâni* de Vlad Mugur. Poate că, de dragul simetriei, era nostimă o premieră chiar cu spectacolele începutului evocate de strămoșul nostru Gheorghe Chițu: *Duelurile* de Costache Caragiali și *Piatra din casă* de Alecsandri. Mircea Cornișteanu, care a realizat cândva la Craiova o „integrală" Caragiale, cred că ar fi acceptat bucuros o vicleană reconstituire a acelor spectacole.

Adevărata aniversare s-a petrecut a doua zi dimineața, o dată cu lansarea celor două volume publicate cu acest prilej: *Istoria Teatrului Național din Craiova* de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, deja amintită, și provocatoarele convorbiri ale Floricăi Ichim cu Vlad Mugur. Lansarea s-a transformat într-o întâlnire a nostalgiilor. Istoria, chiar dacă nu reușește să ne instruiască, ne înduioșează peste măsură, mai ales când începem să facem parte din ea. Timpul care trece și înghite propriile noastre bravuri este dramatic. Iată de ce înțeleg atât de bine lacrima cu care și-a încheiat vorbirea Mircea Cornișteanu, un „dur" despre care n-ai fi zis că e dispus la vreo ieșire emoțională. Dar o bună parte din perioada sa de glorie este legată de aceste locuri, unde nu a fost numai un inspirat interpret al lui Caragiale, ci și, pentru o scurtă perioadă revoluționară, ban al Craiovei. Iar în discursul aproape centenarului profesor Ion Zamfirescu istoria era parcă întrupată. Prezența sa, pe cât de autoritară pe atât de fragilă, avea o teatralitate involuntară cu revărsările sale oratorice, întrerupte de ezitări, accente și reveniri ale vocii, dar și cu apelurile sale repetate la valorile morale, naționale și estetice. Avea o telegenie aparte această senectute nobilă și profesorală și e păcat că nu a fost filmat. Între lacrima lui Cornișteanu și discursul lui Ion Zamfirescu, aniversarea de la Craiova a fost emoționantă, ca un sfârșit de etapă. Chiar dacă Emil Boroghină pleacă sau nu de la conducerea teatrului, ai sentimentul că un ciclu s-a încheiat.

Marina CONSTANTINESCU

Gloria lui Boroghină

O persoană atât de controversată, aplaudată și invidiată, elogiată și criticată a reușit, timp de 12 ani, nu doar să conducă un teatru prin tranzițiile de tot felul, ci să-i creeze o aură care i-a depășit chiar și propriile ambiții inițiale. Persoana este astăzi un personaj și se numește Emil Boroghină. Cine n-a auzit de el? În Japonia, pe un perete din biroul directorului Teatrului Globe din Tokio există înrămată una dintre scrisorile expediate prin fax de Emil Boroghină. Este una dintre miile de corespondențe purtate de directorul Teatrului Național din Craiova cu tot mapamondul teatral. Japonezul o păstrează și astăzi. A fost fascinat de tonul și limbajul atipic folosite, aproape excentrice într-un cod lingvistic lapidar, precis, tehnic. Brizbrizurile lui Emil Boroghină au sedus și... seducătoarea Asie, cucerind-o cu un mister aparte. Cuplul Boroghină–Purcărete a construit o



Scenă din ***ORESTIA***
prezentată în seara aniversării

imagine invincibilă Teatrului Național din Craiova. Un cuplu ciudat, dintre acelea care te face să te întrebi în barbă cum de și-au intersectat drumurile protagoniștii, fie doar și pentru o porțiune de timp. Unul – creatorul – tăcut, ursuz uneori, cu hachițe, ironic, fabulos când lucrează, fermecător și inteligent, modest și chiar timid în raporturile extrascenice. Celălalt – pragmaticul – prezent peste tot, făcând-se că nu observă crizele creației și zbuciumul ei, venind mereu cu întrebări tehnice legate de vreun turneu sau altul, chiar și atunci când în propoziție era vorba despre altceva, având soluții și, mai ales, un calm de tip englezesc, un comportament în genul soției tradiționale: tace, încuviințează, înțelege cu tandrețe și îngrijorare orice problemă și, în cele din urmă, cu aceeași supunere, face tot cum crede că e mai bine.

Emil Boroghină este un fel de *factotum*. Toată ziua este în teatru, având aproape vocația ubicuității. Și când nu bântuie prin instituție, tot pentru ea circulă pe la oficialități, sponsori, pe la minister, pe la premiere prin București, ca să fie la curent cu topul regizorilor, pe la tot felul de manifestări unde, fiind prezent, este prezent automat și Teatrul Național din Craiova. Boroghină aduce și lasă invitații prin Capitală pentru vreo premieră sau alt eveniment, el dă telefon să te convingă că nu poți rata o asemenea sărbătoare și insistă până răspunsul este afirmativ. Boroghină te așteaptă la gară, te însoțește la hotel și la masă, cu un calm incredibil, cu un echilibru în vorbă și „port", jucate perfect (doar este actor, nu!?), indiferent de furtuna din interior, el trimite cronicile traduse, colecționate în urma vreunui turneu și „cenzurate", eliminând orice articol sau frază nefavorabile, critice, dure. Emil Boroghină nu-ți arată decât partea roz a realității, partea coaptă și împlinită, eliminând griurile. Ce și cât crezi din povestea lui, asta este strict problema ta, a interlocutorului. Orice spectacol s-a montat la Craiova, Emil Boroghină l-a susținut și prezentat cu fervoare ca pe un eveniment. Asta nu înseamnă că n-a știut exact care sunt eșecurile, ratările de răsunet, căderile. Gloria lui stă pe toată această structură paradoxală, pe o tenacitate cum rar am întâlnit. Cu toate șabloanele și favoritismele, cu stilul său festivist, Emil Boroghină a învins și, cu un gest sau altul teatral, ne-a sedus până la urmă. Ultima lui victorie este popasul lui Vlad Mugur și al Liei Manțoc la Craiova și două spectacole marcante, rezultat al unui alt tip de școală.

Acoperit de premii, distincții, invidii, călătorii, suferințe și enorme bucurii, faxuri, fotografii, bilete de decont, cereri și scrisori de tot felul, de glorie în fond, Emil Boroghină rămâne pentru mine un personaj bizar, de care m-am atașat în timp, revoltându-mă împotriva stilului său egal cu toată lumea și continuând să fiu atrasă de forța acestei locomotive care a purtat teatrul său pe cele mai incredibile și extraordinare drumuri ale unei aventuri culturale de proporții. Indiferent de ce cred eu sau altcineva, Emil Boroghină a învins prezentul și a pus Teatrul Național din Craiova pe șinele istoriei teatrale universale.

50 DE ANI IAȘI

Irina IONESCU

Poate că se va rezolva

Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul" din Iași a împlinit o jumătate de secol de când funcționează fără întrerupere, de când produce cu regularitate evenimente teatrale/culturale în viața (pre)școlarilor care-i trec pragul.

„Felicitările, masa și… dansul" au avut loc în luna mai în cele două săli ale teatrului. Programul aniversării semicentenarului a cuprins opt spectacole, montări considerate a fi reprezentative pentru activitatea și profilul teatrului. Au putut fi urmărite povești clasice din literatura universală și românească – *Peștișorul de aur*, după A.S. Pușkin; *De ziua lui Pinocchio*, după Carlo Collodi; *Povestea motanului încălțat* după Charles Perrault – toate trei dramatizate și regizate de Constantin Brehnescu; *Dragonul* de Evgheni Șvarț, în regia lui Ion Cibotaru; *Crăiasa fără cusur*, un spectacol de Bogdan Ulmu, după George Călinescu; *Tinerețe fără bătrânețe*, dramatizare și regie de Constantin Brehnescu, după Petre Ispirescu; *Păcală*, dramatizare de Ion Agachi, după Petre Dulfu, în regia lui Viorel Vîrlan; și un spectacol de teatru dramatic gândit special pentru elevii claselor mai mari sau chiar pentru liceeni, având în vedere faptul că Sadoveanu este un autor prezent în programa obligatorie de studiu a orelor de limba și literatura română în toate școlile de stat – este vorba despre *Baltagul*, dramatizat de Constantin Paiu, în regia lui Toma Hogea.

Baltagul a venit în ajutorul elevilor interesați, oferind o „lectură" limpede și clar conturată. Bine decupată. Fără el, profilul instituției nu ar fi fost întreg, titulatura de teatru pentru copii și … tineret a „Luceafărului" nejustificându-se în totalitate, pentru că tineretul depășise demult vârsta celorlalte montări, excepție făcând poate doar *Tinerețe fără bătrânețe*. Dacă programul a cuprins câte puțin din tot ceea ce a putut fi văzut la „Luceafărul" de-a lungul anilor, de la primul spectacol cu *Peștișorul de aur*, reluat acum într-o nouă formulă, deci dacă au putut fi văzute păpuși, aproape toate tipurile de marionete, chiar umbre și teatru dramatic, ceea ce a lipsit au fost montările frumoase, plăcute la vedere, drăguțe, adorabile sau fermecătoare.

Reacțiile copiilor nu pot fi socotite, în acest caz, un barometru pentru valoarea creațiilor în sine.

Copiii de la Iași, care în general, sunt foarte bine crescuți, vin la teatru destul de des. Au văzut (unii dintre ei) chiar de câteva ori, montări la care continuă să fie aduși. Sunt buni spectatori de teatru și din acest simplu motiv, merită mult mai mult.

Teatrul exercită asupra lor o putere de convingere foarte mare. Nu este peliculă de desene animate, nu este film, nu este joc video, este ceva cu care se poate intra în dialog, dacă ți se dă voie de pe scenă (deși nu este obligatoriu să ți se permită întotdeauna) sau dacă doamna învățătoare nu te ceartă că vorbești în timpul spectacolului.

Nu este nimic din lucrurile cu care ei sunt obișnuiți, dar are câte puțin din toate și încă ceva în plus. Copiii sunt fascinați de aparițiile simultane ale păpușarilor/marionetiștilor (ce mai mânuiesc și „la vedere") și ale păpușelelor/marionetelor asemănătoare, într-un fel, cu o parte dintre jucăriile lor de acasă, dar care parcă se mișcă mai bine și spun povești mai interesante. Nu compară teatrul cu desenele animate, cu filmul sau cu jocurile video, își dau seama că este vorba despre altceva, dar compară între ele spectacolele. Și, din păcate, la Iași, spectacolele sunt, în marea lor majoritate, la fel de sărăcăcioase și, de multe ori, neinspirat „desenate".

Poate că invitarea unor noi regizori ar mai schimba măcar un pic lucrurile, poate că ceva mai mulți bani ar fi de folos, poate că... situația se va rezolva.

Strădaniile conducerii teatrului de a menține un program repertorial bine construit, de a nu lăsa să treacă neobservat momentul semicentenar al instituției sunt de apreciat, dar nu ar trebui să se oprească aici. Cred că ar trebui să intereseze mai mult și calitatea artistică a spectacolelor promovate.

În plus, față de spectacolele amintite a mai avut loc, la Iași, o lansare de carte: Oltița Cîntec (secretar literar al teatrului) – *Luceafărul 50. O istorie evenimențială*; un colocviu, „Luceafărul" față în față cu publicul său, moderator criticul de teatru Natalia Stancu, și vizionarea spectacoului filmat *Cercul*, realizat după textul omonim al dramaturgului Mircea Radu Iacoban (director al teatrului), text nominalizat la Selecția finală a concursului UNITER pentru Cea mai bună piesă românească a anului 1999.

Unul dintre cele mai emoționante momente a fost generat de decernarea – în semn de recunoaștere a talentului și a fidelității față de teatru –, titlurilor de seniori ai *Luceafărului* unor artiști cu a căror viață se împletește o bună parte din istoria teatrului de animație de la noi: Elena Brehnescu, Constantin Brehnescu, Simona Agachi, Ion Agachi, Eliza Florescu, Mia Dumitriu Mihalache, Natalia Dănăilă, Nicolae Brehnescu, George Zaharia, Rodica Scraba si Emil Petcu.

Carmen STANCIU

La nunta de aur

Epoca modernă a debutat printr-o încredere nelimitată în dorința și posibilitatea omului de a se perfecționa prin educație. Acum peste 50 de ani, când o anumită epocă debuta în România, celor de la „Centru" le-a venit ideea educației prin teatru. Astfel s-au fondat în țara noastră, în perioada anilor '45–'50, aproape 20 de teatre de păpuși – pepiniere pentru educarea *omului nou*, în opinia conducătorilor.

Un singur lucru le scăpase din vedere: arta este „acel ceva creator" care transformă fiecare ființă într-un om liber. Cei câțiva entuziaști ce porneau acum 50 de ani pe un drum din care nu vedeau decât primii 50 de metri au născut o mișcare artistică a cărei valoare reprezintă pe orice meridian al teatrului de animație o carte de vizită. Mai mult decât atât, profesionalismul, fantezia și inventivitatea artiștilor păpușari, a spectacolelor realizate de ei, a fecundat profund și creator teatrul de gen din întreaga lume.

Istoria artei marionetei în țara noastră este indisolubil legată de existența unor teatre-fanion, în care nuclee de creatori au transformat entuziasmul în tradiție. Teatrul de păpuși din Iași este unul dintre cele câteva „puncte zero" de unde a început această poveste fără sfârșit, iar biografia acestei instituții se confundă, în fapt, cu evoluția artei de animatie.

În 50 de ani, arta păpușarilor a trecut de la spectacolele realiste „cu pisicuțe și cățel" la adevărate show-uri în care materia animată se împletește cu muzica și cuvântul, cu gestul esențializat al pantomimei. Din 1973, titulatura teatrului înființat de soții Iulia și Iosif Ligetti și statutat de directoratul lui Manole Foca, se schimbă în „Teatru pentru Copii și Tineret", iar în 1987, o dată cu noua clădire, își adaugă și numele de „Luceafărul". Sunt modificări firești pentru un teatru care nu numai că și-a dorit să țină pasul cu vremurile, ci a știut chiar să le devanseze. Stau mărturie opțiunile repertoriale (texte inedite, în premieră națională, dar și spectacole revelatoare pentru valorificarea marii dramaturgii) și colaborarea cu creatori care au îmbogățit experiența trupei (Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Nicolae Scarlat, Sabin Pautza, Dorina Crișan Rusu). Departe de a-i timora, evoluția tehnicii în domeniul mass-media a avut asupra artiștilor păpușari din Iași un impact pozitiv, atrăgându-le atenția asupra necesității de a-și stiliza jocul, de a-și sintetiza mijloacele de expresie.

In mod incontestabil, cea mai efervescentă perioadă de creație a „Luceafărului" a coincis cu perioada în care la direcție s-a aflat Natalia Dănăilă. Cu ambiție și inteligență, ea a conferit teatrului strălucire. Spectacolele realizate aici, și care purtau de cele mai multe ori semnătura lui Constantin Brehnescu, au parcurs cu glorie nenumărate trasee. Am avut bucuria să descopăr rafinamentul și măiestria acestui important creator și în cele trei zile în care teatrul și-a adunat întru aniversare familia și prietenii.

Numele lui Constantin Brehnescu figura, în diferite ipostaze, ca o garanție a profesionalismului, pe afișul a cinci dintre cele opt spectacole socotite de „nașii" acestui eveniment – Mircea Radu Iacoban, directorul teatrului, și Oltița Cântec, secretarul literar – demne de întâlnirea cu publicul de sărbătoare.

Tinerețe fără bătrânețe (scenariul și regia Constantin Brehnescu, scenografia Rodica Arghir) este, fără doar și poate, cel mai valoros spectacol din repertoriul actual. Înțelesurile basmului lui Petre Ispirescu ne sunt revelate de o lectură scenică în care fiecare detaliu demonstrează atât experiența regizorului cât și valoarea trupei, confirmând că domnul Brehnescu este unul dintre acei artiști care a cucerit pentru actorul-mânuitor dreptul de a ieși în fața paravanului. Disponibilitatea, dorința celor ce se ascund de obicei în spatele păpușii de a se afirma ca interpreți totali, capabili nu „doar" să anime materia moartă, a fost vizibilă în toate reprezentațiile susținute.

Doina Iarcuczewicz și Liviu Smântânică și-au etalat calitățile ce îi recomandă drept lideri ai trupei ieșene atât în *Peștișorul de aur* (scenariul după Pușkin și regia Constantin Brehnescu) – un recital pentru care cei doi au primit în 1998, la Gala Recitalurilor Păpușărești de la Botoșani, un Premiu Special al Juriului – cât și în *Dragonul* (unde Liviu Smântânică interpretează rolul cavalerului *Lancelot*) sau *Baltagul,* în care Doina Iarcuczewicz reușește o *Vitorie Lipan* a cărei demnitate și forță a cucerit chiar și publicul format din elevi de liceu a căror apetență pentru teatru părea a fi destul de redusă la început.

Câștigarea acestor spectatori mi se pare a fi „pariul cel mare" al actualului director, Mircea Radu Iacoban, care „se încăpățânează" să realizeze producții pentru toate vârstele, în ciuda unor critici chiar violente – așa cum am avut prilejul să constat la discuțiile din cadrul colocviului pe tema „Teatrul «Luceafărul» față în față cu publicul său", organizat în colaborare cu Secția Română AICT.

„La «Luceafărul» se joacă orice. Și pot să afirm că spectacolele noastre poartă o marcă inconfundabilă: actori la față de cortină, păpuși integrate în reprezentații de teatru dramatic propriu-zis, o anume distanțare față de text, reprize muzicale originale, tratări coregrafice solistice și de ansamblu, miză pe participarea directă a sălii, performanță actoricească". – mărturisea Mircea Radu Iacoban. Dorința de a conjuga repertoriul teatrului cu programa școlară este evidentă. Dar dincolo de montarea unor texte de referință la care orice generație are dreptul, actualul manager al teatrului a avut și curajul de pune bagheta de regizor în mâinile a doi tineri actori ai teatrului, Toma Hogea și Viorel Vârlan. Spectacolul realizat de Toma Hogea după clasica nuvelă a lui Sadoveanu *Baltagul* nu pare a-și propune ieșirea din tipare – nici la nivelul lecturii regizorale, nici la cel al interpretării. Are, totuși, meritul de a ilustra, curat și fără „artificii" păgubitoare, un titlu a cărui prezență pe scena românească este chiar o datorie, în special pentru teatrele al căror public-țintă sunt tinerii. Este unul dintre cazurile în care faptul că se citește mai puțin poate deveni un avantaj în favoarea artei teatrului.

Această afirmație poate denota superficialitate. Dar doar atunci când vine vorba de spectacole nereușite. Este și cazul reprezentației cu *Dragonul*, în care regizorul Ion Cibotaru a oferit publicului o variantă de China Town a poveștii lui Șvarț. Tratarea în cheie orientală – doar la nivelul vizualului – a amputat mesajul, eșuînd în penibil și derizoriu.

Dorința de a inova, căutarea artistică și depășirea propriului statut sunt coordonatele evidente ce motivează debutul în regie al lui Viorel Vârlan. În *Păcală*, dulceața graiului local, participarea directă a micilor spectatori la desfășurarea acțiunii, umorul popular tipic personajului principal conferă acestei prime reușite a talentatului

actor prospețime și savoare. Un ajutor important l-a constituit și scenografia lui Constantin Brehnescu. Tot de maestrul ieșean amintește și ritmul alert al interpretării. Ca și în *De ziua lui Pinocchio* (dramatizarea, scenografia și regia Constantin Brehnescu), Liliana Mavriș se detașează de partenerii de scenă prin excelentele calități vocale și de mânuire, înclinația spre improvizație și știința de a-și cuceri publicul.

Tot teatrul popular, mai precis bogăția și farmecul folclorului românesc l-a inspirat și pe Bogdan Ulmu la crearea unei *Crăiese fără cusur*. Bogăția de informații pe care autorul acestei reprezentații (scenariul, regia, scenografia) dorește să le transmită pornind de la textul lui George Călinescu impregnează spectacolul cu un aer eclectic, publicul putându-se rătăci cu ușurință în acest labirint de obiceiuri și repere din cultura noastră tradițională. Opțiunea repertorială transpusă scenic cu un umor fin și intelectual i-a adus lui Bogdan Ulmu un Premiu Special al Juriului la Festivalul „Gulliver" de la Galați în 1998.

Căutările și realizările „Luceafărului" demonstrează că, la Iași, teatrul nu se predă. Mai mult, Mircea Radu Iacoban a „patronat" și prima încercare de spargere a monopolului deținut de Teatrul Național de Televiziune, realizând în colaborare cu studioul TV „Europa Nova" un teleplay, o variantă filmată a piesei sale *Cercul* (literatură „de sertar" nominalizată în selecția finală a concursului pentru „Cea mai bună piesă românească a anului 1999" inițiat de UNITER).

Carmen Vîrgă și **Adrian Zuriloski** în ***TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE***

Fără să se teamă că o sărbatorire cu foarte puține surle și trâmbițe ar putea părea modestă, Teatrul „Luceafărul" din Iași a aniversat o jumătate de secol de activitate „în familie". 50 de ani de când artiștii-păpușari din Iași și publicul lor s-au întâlnit pentru prima dată și-au hotărât să nu se mai despartă. O promisiune pe care, în ciuda piedicilor, fiecare încearcă să o țină.

50 de ani de bucurii și deziluzii, de veselie și durere, de lacrimi și surâs a căror poveste a fost scrisă pentru noi toți de Oltița Cântec. An după an, spectacol după spectacol, actori, regizori, scenografi, muzicieni, coregrafi, dramaturgi... Fiecare întâmplare și fiecare om se regăsesc între copertele pe care penița inspirată a lui Dan Hatmanu a scris titlul ales de autoare – *Luceafărul – o istorie evenimențială*. O carte dedicată tuturor celor care au știut să-și asume propria vocație și care au crezut cu tărie că visul e viață.

Când un teatru se uită în oglindă

Răsfoind monografia *Luceafărul 50 – o istorie evenimențială*, scrisă de Oltița Cântec cu prilejul aniversării teatrului de păpuși ieșean, prima imagine ce mi-a venit în minte a fost că acest volum e ca o oglindă în care apare clară și netulburată imaginea unui teatru cu o istorie obișnuită. Citind-o apoi, mi-am dat seama că este mult mai mult decât atât, și anume un fel de puzzle uriaș, alcătuit cu îndemânare din fragmente de amintiri, de sentimente, de gânduri ale oamenilor care au jucat un rol important în istoria Teatrului „Luceafărul", oamenii care *sunt* istoria vie a acestui teatru. Printre ei se numără Elena Brehnescu, Simona și Ion Agachi, Constantin Brehnescu, Nicolae Brehnescu, Virgil Străistaru, Camelia Poenaru, Constantin Amuntencei și mulți alții.

Fără patetisme sau nelimitat „entuziasm evocator", autoarea alege programatic o abordare evenimențială, mongrafia propunându-și să treacă în revistă momentele importante ce au determinat creșterea permanentă a acestei instituții și să-i amintească pe oamenii care i-au schimbat destinul.

De la actul de înființare al „Luceafărului" (care pe atunci nu se numea așa) semnat de soții Ligetti, trecând prin anii de directorat ai lui Manole Al. Foca (ctitorul Teatrului de Păpuși din Iași), ai Marietei Dumitriu-Mihalache, ai Nataliei Dănăilă și până la conducerile postrevoluționare, cea a lui Nichita Danilov și mai târziu a lui Mircea Radu Iacoban (care conduce teatrul și azi), monografia reface un traseu de cinci decenii prin interviuri, comentarii, fragmente din cronici și ilustrații. Volumul – având 138 de pagini și o ținută grafică demnă de reținut datorată lui Dan Ursachi – conține foarte utile anexe, necesare instrumente de lucru: repertoriul teatrului, premiile obținute, turneele în străinătate, personalul artistic, o scurtă istorie în date și evenimente. Excelentă mi s-a părut și ideea includerii unor versiuni prescurtate ale monografiei în limba engleză și franceză, ceea ce face posibilă circulația acestor informații și în afara granițelor.

Cristina MODREANU

SIBIU

Gabriela PANȚEL CENUȘER

Și păpușile trăiesc

O aniversare înseamnă mai mult decât o cifră. Zece, douăzeci și cinci, cincizeci de ani de existență ascund – dincolo de bucuria amintirilor și a revederilor, sute de spectacole – sute de păpuși. În cazul Teatrului pentru copii și tineret „Gong" din Sibiu, putem vorbi de peste patru sute de premiere oferite spectatorilor, în cei cincizeci de ani de când s-a înființat.

Monografia instituției, realizată, pentru acest eveniment care s-a produs în urmă cu aproximativ o jumătate de an, de către Nicolae Rodean, ne dezvăluie o lume pe care o cunoșteam, căci am crescut în, și împreună cu ea, dar pe care, abia acum, revăzând titluri, actori și păpuși o conștientizăm și o valorizăm cum se cuvine. Desigur, un teatru servește în primul rând nevoile culturale și spirituale ale comunității, însă, atunci când se produce câte un spectacol de excepție, este păcat să se piardă atât de repede în anonimat. Între *Căsuța din câmpie*, de S. Marșak, reprezentată în 20 februarie 1949, și *Pinocchio*, spectacol ce încheie stagiunea 1999–2000, și-au derulat existența, mai lungă sau mai scurtă, cele patru sute de spectacole care au rămas doar în amintirea publicului, a micilor spectatori. Numai că micii spectatori de atunci au acum tâmplele albe.

Deschiderea oficială, într-un sediu propriu, avea să se petreacă la sfârșitul anului 1949, printr-un act care, citit astăzi, nu mai are nimic din aerul protocolar inițial, ci, dimpotrivă, trezește nostalgii și zâmbete condescendente: „Astăzi, miercuri 21 decembrie 1949, ora 5 după-amiază, are loc festivitatea deschiderii Teatrului de Păpuși «Licurici», care funcționează începând cu această stagiune ca o secție a Teatrului de Stat Sibiu. Se va prezenta piesa *Țăndărică și coșarul* de autorul ceh Valdim. Reprezentația va avea loc în noul local al Teatrului de păpuși, instalat la etajul cinematografului Victoria care a fost pus la dispoziția acestui teatru și amenajat în cinstea zilei de 21 decembrie (ziua de naștere a lui I.V. Stalin – n.n.)".

De-a lungul timpului, secția română și cea germană au coexistat prietenește, într-un spațiu destul de mic, completându-se și ajutându-se reciproc. În prezent, multe spectacole sunt pregătite pentru a fi jucate la ambele secții.

Trecând de la *Casa Pisicii* la *Năzdrăvăniile lui Păcală* și de la *Elefănțelul curios* la *Regele cocoșat*, Teatrul „Licurici", devenit, între timp, „Gong" și-a diversificat modalitatea de expresie și categoria de spectatori cărora li se adresează. Numeroasele succese în domeniul teatrului de animație, precum și

pentru copii și tineret, au avut drept urmare participarea trupei la festivaluri în Elveția, Franța, Grecia, Portugalia, Bulgaria, Belgia, Italia etc., fără a mai vorbi de cele autohtone.

Este de amintit, în acest context, organizarea de către Teatrul „Gong", începând cu anul 1995, a Festivalului Internațional de artă neconvențională „La Strada", pe care directoarea Mihaela Grigoraș îl dorește să fie „o manifestare artistică directă, cât mai diversificată și cât mai apropiată de public".

Un spectacol de excepție al stagiunii, *Năluciri*, creat de regizorul și actorul Dan Hândoreanu pentru publicul tânăr și adult, se află printre acele reprezentații despre a căror existență mult prea efemeră semnalam mai sus.

Conceput ca o serie de „jocuri pantomimice", el se află la granița dintre pantomimă și teatru nonverbal, căci autorii sunt protagoniștii unor acțiuni pe care le sugerează fără a apela la costumul și gestica pantomimei clasice. Așteptarea, plictiseala, rutina relației conjugale, aspirațiile, singurătatea și moartea sunt tot atâtea teme pe care le regăsim într-un registru major al trăirilor personale.

Cu mijloace puține, într-un decor „sărac", se naște treptat universul trăirilor noastre însuflețite cu multă sensibilitate, mobilitate și talent de patru actori – Daniela Necșulescu, Angela Paskuy, Jenö Major și Dan Hândoreanu – care promit un viitor remarcabil atât pentru devenirea lor profesională, cât și pentru destinul teatrului „Gong".

CLUJ

Roxana CROITORU

Tot 50 de ani

Teatrul de Păpuși „Puck" din Cluj-Napoca – *DOUĂ ÎMPĂRĂTESE* de V. Sinachevici. Regia: Rudolf Moca. Distribuția: Dana Bonțidean, Camelia Constantin, Ramona Atănăsoaie, Angelica Lupeanu, George Borza, Liviu Matei, Virgil Vesa, Lucian Mera, Călin Mureșan. Data premierei: 27 aprilie 2000.

Anul 2000 reprezintă și pentru Teatrul de Păpuși „Puck" din Cluj-Napoca un an jubiliar, 50 de ani de la înființare.

Primul spectacol în acest an: *Două Împărătese* de V. Sinachevici, în viziunea autorului-regizor Rudolf Moca, invitat de la Târgu Mureș.

Cele *Două Împărătese* păstrează subiectul clasic al basmului: lupta Binelui cu Răul, de astă dată cu o dedublare a personalității. Înscenarea regizorului (care semnează și scenografia și ilustrația muzicală) se axează nu numai pe talentul de mânuitori ai păpușarilor, ci și pe posibilitățile lor interpretative, de actori. Micii spectatori sunt chemați să accepte convenția, regizorul mizând pe puterea de abstractizare și fantezie

a copilului. Și într-adevăr, într-un decor convențional, aș spune chiar sărac, scena liberă, în mijloc doar un practicabil, trei trepte cu un cadru ce poate sugera intrarea în palat, în atelierul cizmarului, sau treptele, chiar parcul, ca loc de întâlnire, sunt acceptate de spectatori. Și firul basmului îi cucerește: jocul dublu al păpușarilor, la vedere, ca mânuitori, și ca interpreți. Toate până la un punct. Până la apariția celor două personaje – *Maşa* și *Soldatul* – care declanșează conflictul piesei. Cei doi interpreți-actori, fără păpuși, liantul și mobilul poveștii nu ajung la înțelegerea celor mici. Povestea lor de dragoste și modul în care reușesc să rezolve conflictul, chiar dacă e în spiritul rusesc al piesei, interpretat cu vervă și umor, rămâne paralel cu restul acțiunii. În aceleași momente, ale *Mașei* și *Soldatului*, de dragul hazului, elemente de decor sunt sugerate prin panouri pe care stă scris ce reprezintă. Probabil că astfel de rezolvări pot avea rezonanță la copiii de școală, dar pentru cei de grădiniță e fără ecou.

Reușita lui Rudolf Moca constă în felul în care a știut, totuși, să trezească disponibilitățile ludice ale trupei, în două distribuții aflate în competiție și emulație. Un frumos cadou pentru micii spectatori clujeni care, prin consecvența și bucuria cu care vin la teatrul de păpuși, merită o sală a lor, ce se lasă de prea mult timp așteptată.

Roxana CROITORU

Alternative la Sibiu

Ajuns la cea de-a VII-a ediție, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu în stilul său unic și cu mijloacele sale speciale, încearcă să traseze coordonate comunității culturale de început-sfârșit de mileniu.

Condus cu ingeniozitate și organizat riguros de directorul Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, Constantin Chiriac, festivalul a beneficiat de importanți parteneri din țară și străinătate: Ministerul Culturii, UNITER, European Cultural Foundation, Pro Helvetia, Eurotin, Ministerul Educației Naționale, Universitatea Lucian Blaga – Sibiu, Consiliul Județean Sibiu și Teatrul „Radu Stanca" – Sibiu și de susținerea financiară a unor sponsori de prestigiu, dintre care Coca-Cola – sponsor principal.

Structurat în opt secțiuni: 1. Mari spectacole, 2. Întâlnirea școlilor de teatru din lume, 3. Teatru în spații nonconvenționale și în cetăți, 4. Teatru experimental, 5. Spectacole lectură și Teatru radiofonic, 6. Teatru-Dans, 7. Ateliere internaționale, 8. Secțiunea Off, la care s-au adăugat o serie de manifestări în paralel: bursa de spectacole, congresul Rețelei Eur Am Bourse, Întâlnirea Est–Vest a producătorilor și directorilor de festivaluri din lumea întreagă și Întâlnirea Publicațiilor de Artele Spectacolului. Tema festivalului din acest an: Alternative și mottoul: Alternativa unei culturi e cultura.

Reunind participanți din peste 50 de țări și peste 100 de evenimente într-un dialog viu al artelor: teatru, literatură, fotografie, coregrafie, pantomimă, muzică, festivalul îți dă sentimentul că faci parte dintr-o comunitate magică, comunitatea cunoașterii prin spectacol. Ca unul ce am urmărit doar primele zile ale festivalului, mă voi opri pe lângă spectacole la două aspecte ce mi se par majore într-un festival internațional de teatru: conferințele de presă și spectacolele-lectură.

În deschidere, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași cu *Roberto Zucco* de Bernard Maria Koltes, în regia lui Alexander Hausvater. O poveste adevărată și de tristă frumusețe despre individul debusolat ce încearcă să-și regăsească identitatea într-o lume ostilă. Un spectacol modern pe muzica trupei rock Destine susținut cu aplomb de actorii ieșeni.

O experiență inedită: mitul *Argonauților*, spectacol multinațional ce a reunit tineri din șapte țări în spațiul castelului Cisnădioara, într-un dialog al speranței între culturi diferite, pentru o lume armonioasă întru cunoașterea de sine și a celuilalt.

În fiecare an, una din atracțiile festivalului o reprezintă spectacolele de stradă. Am citit uimirea și interesul spectatorilor pentru cele trei grupuri statuare vii de pe strada principală: *Romeo* și *Julieta*, *Colombina* și *Arlechino*, *Șeherezada* și *Harun Al Rașid* prezente în fiecare zi pe stradă și interpretate de tineri actori ai teatrului sibian „Radu Stanca" în regia lui Mihai Ranin. O inițiativă a companiei Coca-Cola de a incita curiozitatea publicului pentru spectacol prin diverse modalități.

Teatrul „l'Ull" din Spania ne-a cucerit două seri la rând, în Piața Mare, cu *Foc i Canya* și *La Balada de les Besties*. Pe muzică de percuție, pe picioroange, în costume colorate și focuri de artificii, interpreții au încercat să ne facă părtași unui gen de spectacol în care încă nu știm să ne integrăm. Revelația spectacolului teatral a fost *Flamenco* al trupei „Flamenco Danza Española" desfășurat în curtea interioară a Muzeului Bruckental. Andreas Maria Germek–chitară, Jose Parrondo–voce și Bellen Cabanes–dansatoare, solo sau armonizați într-un tulburător ritm ce vine din tradiția Spaniei, ne-au făcut să simțim și să trăim tulburătoarea poveste a flamencoului.

Compania londoneză de teatru „Hoipolloi" ne-a oferit o comedie spumoasă, *Trăind cu Victor*, în care gagurile și ridicolul situațiilor au smuls hohote de râs publicului tânăr.

Spectacolele de teatru-dans se bucură tot mai mult de un deosebit interes din partea publicului și a specialiștilor. Compania de dans croată „Mark Boldin" a fost prezentă cu *Live Battles*, un spectacol alcătuit din trei coregrafii: Combattimento, Vita Nova, No Exit. Cei trei interpreți au înlocuit cuvântul prin mișcare. O mișcare de-o plasticitate și acuratețe care, pe lângă plăcerea estetică, a transmis clar sensul celor trei povești.

Teatrul de Balet Oleg Danovski cu *Mozartissimo*, creație coregrafică a lui Gigi Căciuleanu, creație ce-l reprezintă, e o pledoarie pentru Artă prin dimensiunea teatral-coregrafică a spiritului mozartian. Prin expresie corporală modernă, grefată pe știința dansului clasic, balerinii constănțeni ne-au purtat preț de o oră într-un joc existențial al mereu acelorași tragicomedii umane pe muzica lui Mozart.

Inițiativa particulară a fost prezentă prin spectacolele Teatrului Act: *Cum se face adaptare* după Roberto Mazucco, *Caleidoscop* – un spectacol de Miriam Răducanu și *O zi de vară* de Slavomir Mrożek. Toate cele trei spectacole merită o analiză atentă care nu-și are locul aici. Voi aminti doar pe cel al tinerei regizoare Teodora Herghelegiu, care a cucerit publicul prin umor, inteligență, talent, fantezie, simplitate, într-un cuvânt, har. Un spectacol al tinerilor pentru toată lumea. Ediția 2000 a Festivalului nu putea fi fără spectacolul UNITER *Trecut-au anii*...O seară de vrajă în interpretarea rafinată, sobră și sensibilă a Valeriei Seciu, a lui Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, în acordurile clarinetistului Aurelian Octav Popa, din lirica eminesciană.

Muzica a fost și ea prezentă în spectacolul de noapte al companiei canadiene „Grand Dérangement" în curtea interioară a Casei de Cultură a Studenților. Trei instrumentiști și trei dansatoare au fascinat publicul în ritmuri îndrăcite, țintuindu-ne în noapte pe o vreme deloc încurajatoare.

Extrem de utile în Festival au fost conferințele de presă de fiecare zi, adică posibilitatea de a intra în dialog cu mari personalități, regizori, coregrafi, scenografi, manageri culturali, dramaturgi, de a-ți confirma sau infirma păreri, de a descoperi esențialul. Principiul după care a fost creat un spectacol a încununat bucuria de spectator avizat care cu o seară înainte a vibrat la împlinirea unui acord major.

La aceste conferințe de presă am aflat, de pildă, că Gigi Căciuleanu, celebrul coregraf de origine română, își definește spectacolele *teatru coregrafic* și nu teatru-dans. El se exprimă teatral prin limbaj coregrafic și lucrează numai cu actori coregrafi, actorii nefiindu-i de ajuns, nu sunt instrumentul potrivit. Refuză, în aceeași măsură, în dans dogmatismul clasic și modern. Pentru Gigi Căciuleanu dansul e viața, e un fluid prin care se exprimă.

Regizorul Alexander Hausvater, prezent în deschiderea festivalului cu spectacolul *Roberto Zucco* de Bernard Maria Koltes, cu fiecare spectacol pe care-l montează se aruncă într-o experiență necunoscută, necunoscutul e necesar – spune el – e partea cea mai profundă a omului care reacționează fără a face apel la logică. Sau jocul, jocul teatral în secolul ce vine, trebuie redefinit nu prin ilustrație, ci prin emoție.

Tot la aceste conferințe de presă am avut șansa de a-l întâlni pe Silviu Purcărete, acest mit al regiei românești care s-a lăsat greu provocat. Am aflat totuși că și domnia-sa se îndreaptă spre formele de frontieră, că șansa o dă diversitatea și în perspectivă apropiată va monta probabil spectacole de operă.

Numeroase întrebări a suscitat coproducția internațională *Argonauții,* reprezentată în cadrul atât de special al cetății Cisnădioara. Regizorul Pedro Alvarez-Ossorio, realizator al acestui proiect teatral (și nu spectacol), cu interpreți din șapte țări mediteraneene, a subliniat importanța experienței de viață împreună. După părerea lui, atitudinea interioară e universală, fapt pentru care actorii au reușit să se înțeleagă și să transmită emoția reprezentației, fiecare vorbind în limba sa. Emoția, imaginea comunicau mai mult și erau mai importante decât cuvântul.

O altă secțiune deosebit de importantă – ce a dobândit continuitate și confirmă una dintre caracteristicile Festivalului, aceea de a promova piese, tinere talente – au reprezentat-o și în acest an Spectacolele-lectură. Inițiată de regretații: criticul Valentin Silvestru și profesorul american Keneth Campbell, Spectacolele-lectură s-au bucurat și la această ediție de competenta îndrumare a omului de teatru american, regizor și profesor, Bev Appleton (demn continuator al lui Keneth Campbell) și de susținerea tinerilor reprezentanți ai Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru. Prilej de a cunoaște texte contemporane din dramaturgia românească și străină interpretate cu vervă de studenții sibieni îndrumați de profesorul Virgil Flonda și de studenții de la Virginia Commonwealth University.

Personalitatea scriitorului Mircea Ivănescu a fost prezentă prin Caietele Festivalului, caiete ce ilustrează, ca în fiecare an, tema centrală a Festivalului Alternative și prin majoritatea traducerilor domniei-sale, a pieselor lecturate. Volumul de piese editat cuprinde texte reprezentative ale tinerilor dramaturgi străini și români, piese ce sperăm să-și găsească confirmarea pe scenă. Sigur, conferințele de presă, spectacolele-lectură, ce se pierd ușor în umbra spectacolelor propriu-zise, au însemnat mult mai mult decât am consemnat aici în câteva cuvinte. Ele confirmă și propagă personalitatea acestui festival, care a reușit să trezească interesul oamenilor de teatru din Europa până în America și Japonia și are șansa de a se impune ca un eveniment teatral international.

Carmen STANCIU

Epicentru: Ion Creangă

În ultimul deceniu dorința legitimă a românilor de a construi un sistem social modern, guvernat de principiile economiei de piață, cu alte cuvinte, o societate de consum, a zdruncinat din temelii arta, cultura în general.

Diferitele modele importate pentru „eficientizarea" acestui domeniu, fie ele anglo-americane ori franco-europene, au amplificat starea de debusolare în rândurile creatorilor și ale receptorilor deopotrivă. În lipsa unei bine-gândite strategii la nivel național, nici revirimentul prognozat de adepți, dar nici colapsul propovăduit de oponenți nu s-au adeverit. Cu mici excepții sau izbucniri, cultura și, mai ales, artele spectacolului se mențin undeva pe linia de plutire.

Idealiști sau prozaici – gurile rele îi cataloghează pe primii drept „fraieri", iar pe ceilalți drept „înțelepți" – directorii de teatre fie se zbat ca peștele pe uscat, străduindu-se să obțină banii necesari instituției cu prețul unor umilințe de neimaginat, fie se mulțumesc să încropească „ceva" din ceea ce au prin teatru și să aștepte vremuri mai bune.

Din prima categorie – destul de puțin numeroasă, evident – face parte și Calistrat Costin, directorul Teatrului de Animație din Bacău. Artist multilateral și sensibil, el a realizat demult că, îndepărtându-ne de o artă a „lucrurilor", ne-am trezit, pe negândite, într-o artă a „experiențelor". Și în nici o altă formă de spectacol nu este mai evidentă această translație a valorilor ca în teatrul de animație. Trecerea de la obiectul neînsuflețit la experiențele personajelor ce capătă viață în aceeași clipă în care le privim, rezervorul imens de fantezie ascuns în deslușirea multiplă a unor semne vizuale proprii acestui gen, furnizează continuu metafore semnificative, cu ajutorul cărora trăiesc și se înțeleg oamenii, un fel de „sistem de orientare" al societății.

Mai greu de înfăptuit de-a lungul unei stagiuni, fie ea oricât de reușită, climatul necesar evoluției oricărei arte, ba chiar schimbării sau distrugerii ei, este mult mai ușor de obținut într-un festival. Printre manifestările din România la care creatorii acestei arte se întâlnesc și dialoghează, Festivalul Teatrelor de Păpuși, Marionete și Animație „Ion Creangă", organizat de Teatrul „Vasile Alecsandri" din Bacău, își propune o finalitate mai aparte. Înființat în urmă cu 26 de ani de regizorul Petru Valter și scenograful Valentin Prisăcaru din dorința de a iniția o confruntare creatoare între teatrele pentru copii – azi, la cea de-a șasea ediție, organizatorii își doresc o lărgire a tematicii din trecut – valorificarea operei lui Ion Creangă prin mijloacele specifice teatrului de păpuși. Ei au adresat o invitație tuturor creatorilor din domeniu (regizori artistici, scenografi, compozitori, scriitori, interpreți și teoreticieni) să contribuie

la stimularea căutărilor moderne și novatoare în arta spectacolelor de păpuși, marionete, animație și pantomimă. Cu două condiții; sunt acceptate doar producții din ultimele două stagiuni și care nu au fost premiate la alte festivaluri.

Din cele 11 teatre prezente la Bacău, cinci au ales să prezinte spectacole pe texte de Ion Creangă. Astfel, am putut urmări: trei variante la *Harap-Alb* (Teatrul de Animație din Bacău, Teatrul „Ciufulici" din Ploiești și Teatrul „Colibri" din Craiova); *Stan Pățitu'* (Teatrul „Puck" din Cluj-Napoca); *Ivan Turbincă* (Teatrul „Aşchiuță" din Pitești). Gazdele au prezentat chiar în deschidere o versiune intitulată *Aventurile lui Harap-Alb* (scenariul și regia: Ion Puiu Stoicescu, scenografia: Eugen Stoian). Fără să demoleze structura dramatică, regizorul și-a dorit să transforme povestea lui Creangă într-o comedie cu accente satirice, pe înțelesul tuturor, considerând că avem de-a face cu „un basm care totuși nu e chiar... basm". Rezultatul a fost un spectacol agreabil, care oferă copiilor o rampă spre visare și adulților ocazia de a se amuza de „poantele" în care textul abundă și de aluziile la personaje „celebre" din contemporaneitate. Foarte diferit, *Harap-Alb*-ul Teatrului din Craiova (regia: Liviu Steciuc) a mizat pe calitățile interpretative ale trupei și pe scenografia inspirată a lui Eustațiu Gregorian. Harul și talentul de excepție al acestui creator de iluzii izbucnește sugestiv în păpușile în păpușile compuse ce apar în scena întâlnirii dintre *Harap-Alb* și tovarășii săi – *Setilă*, *Gerilă*, *Flămânzilă*, *Păsări-Lăți-Lungilă* și *Ochilă*. Pentru cea de-a treia versiune a poveștii lui *Harap-Alb*, Teatrul „Ciufulici" din Ploiești ar fi trebuit descalificat. Oricum, s-a descalificat singur, căci rar mi-a fost dat să văd un spectacol mai prăfuit, dezlânat și plictisitor.

Buna formă a trupei clujene a fost evidențiată de *Stan Pățitu'*, o altă dramatizare după Ion Creangă. Este, probabil, cel mai bun spectacol realizat până acum de Bogdan Ulmu. Împreună cu Epaminonda Tiotiu (scenografia), el a reușit o transpunere scenică excelentă, cu multiple planuri de receptare a poveștii lui *Stan* și *Chirică*. Într-o suită de „tablouri" în stil naiv, actorii din Cluj joacă, dansează, cântă, trec de la un personaj la altul, re-creând pentru spectatori, într-o ogradă, o întreagă lume.

Teatrul „Aşchiuță" din Pitești a încheiat seria Creangă cu *Ivan Turbincă*, un scenariu muzical de Nicolae Bănică, în regia aceluiași, care a interpretat și rolul titular. Mult mai aproape de *musical* decât de teatrul de păpuși – singurele elemente de animație folosite au fost câteva măști – spectacolul nu prea și-a justificat prezența în program. Dar publicul s-a distrat copios și a aplaudat enorma cheltuială de energie fizică și dăruirea cu care trupa l-a secondat pe directorul Bănică, aflat, la peste 60 de ani, într-o formă de zile mari. *Păcală* (regia Viorel Vârlan), spectacolul Teatrului „Luceafărul" din Iași și *Povești trăsnite pe scări sucite* (regia Liviu Steciuc), realizat de Teatrul „Arlechino" din Brașov, au reușit să-i farmece pe micii spectatori. La primul au aplaudat mustosul graiului moldovenesc și pofta de joc a actorilor, la cel de-al doilea, fantezia cu care au fost realizate păpușile și mulțimea de întrebuințări pe care le poate

căpăta, în mâinile unor artiști dăruiți, obiectele cotidiene.

Despre *Degețicai* (Teatrul „Gong" din Sibiu, regia Monica Baldea) și *Făt-Frumos din lacrimă* (Teatrul „Guliver" din Galați, regia Stelian Stancu) cele câteva cuvinte care ar fi de spus n-ar face cinste nici teatrului și nici realizatori...

În ciuda interzicerii impuse de deținătorii drepturilor de autor de a monta, în orice formulă scenică, *Micul prinț* a lui Antoine de Saint-Exupery, Diana Boboc și-a asumat riscul de a propune Teatrului pentru Copii și Tineret „Merlin" din Timișoara un spectacol ce pornește de la acest text, intitulat *Desenează-mi o oiță*. Deși marioneta ce-l întruchipa pe *Micul Prinț* nu s-a bucurat de prea multă dragoste din partea celei care o mânuia, mesajul de iubire și candoare a ajuns la public grație experimentatului actor Horia Ionescu (*Pilotul*) și sinuoaselor mișcări de dans ale lui Ruslan Rotaru.

Într-un număr din anul trecut al revistei noastre scriam despre valoarea de excepție a trupei de actori-mânuitori a Teatrului „Vasilache" din Botoșani. La Bacău, am avut marea bucurie de a revedea această echipă într-un spectacol excepțional, realizat de Valentin Dobrescu – *Asmodée* sau *Diavolul șchiop*. Inteligent construit, de un umor ce glisează cu grație pe muchia dintre agonie și extaz, mânuit absolut impecabil de fiecare artist, montarea a primit pe merit, Marele Premiu al Festivalului.

Cristina MODREANU

Bardo Blues

Festivalul de Teatru de la Piatra-Neamț – 2000 s-a deschis cu cea mai recentă premieră a Teatrului Tineretului, gazda evenimentului. Spectacolul *Bardo Blues* i-a dat regizoarei Theodora Herghelegiu prilejul de a se lua din nou la trântă cu un text contemporan, de data aceasta scris nu de ea însăși, ci de Liviu Uleia, un personaj, zice-se, spectaculos (cum spune chiar regizoarea în caietul-program al festivalului). Tot ea – cea mai prolifică din generația sa – alege o formulă spectacologică mixtă, combinând teatrul cu filmul, însă într-o proporție frustrantă. Doar prezentarea actorilor și ieșirea lor la aplauzele din final sunt figurate pe peliculă, ideea foarte bună – în stilul caracteristic de-acum al regizoarei, care dovedește în spectacolele ei un fin simț al umorului – rămâne un simplu truc în lipsa ancorării ei în „corpul" spectacolului. Care corp se arată destul de colțuros între aceste coperte tentante, imaginate de autoare. Scrierea lui Liviu Uleia, despre care nu știu în ce măsură a fost transformată, deși nu lipsită de valențe dramatice și poetice, rămâne destul de confuză, în ciuda decupajului clar operat de regizoare. Trei spații sunt simetric delimitate pe scenă (scenografia Florin Botea): unul în care doi indivizi având ceva legături cu teatrul (de ce, cum și în ce scop nu aflăm) încearcă să-l ucidă pe un al treilea ce nu se lasă ucis; al doilea, unde un regizor se dă de ceasul morții repetând aceeași scenă în care doi deținuți ar trebui să se bată pe viață și pe moarte; iar cel de-al treilea imaginează un magazin a cărui proprietară primește vizita prietenelor ei care din invidie, gelozie și plictiseală cronicizată vor încerca să o ucidă. Acțiunile se desfășoară simultan, cu focus alternativ pe fiecare dintre ele: trei lupte pentru supraviețuire desfășurate în paralel, în ritm când lent, când accelerat, ca într-o sisifică încercare de a despărți limpede viața de moarte, exemplificare a unei maxime întoarsă pe dos: „Omul cât moare învață" (subtilul spectacolului). De fapt, poate nici nu contează foarte mult de unde vin și încotro se îndreaptă personajele (aceasta fiind partea neclară a textului lui Liviu Uleia – poate voit?), contează felul în care ele reacționează – fie intrând în panică, fie cu încăpățânare, detașare sau indiferență – în momentul în care asupra lor coboară lupa neiertătoare prin care spectatorii pot urmări sinusoidala deplasare spre o moarte de care nu vor putea scăpa. De altfel, ca noi toți.

Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț – *Bardo Blues* de Liviu Uleia. Regia: Theodora Herghelegiu. Scenografia: Florin Botea. Coregrafia: Ioana Popovici. Ilustrația muzicală: Viorel Florean. Cu: Dan Grigoraș, Daniel Beșleagă, Bogdan Talașman, Victor Giurescu, Constantin Lupescu, Paul Chirilă, Olimpia Mihai, Gabriela Crișu și Clara Flores. Data premierei: 22 mai 2000.

Bogdan Talașman, Dan Grigoraș și Daniel Beșleagă

Fun

E o realitate că, într-o lume în derivă, adolescenții găsesc metode din ce în ce mai abracadabrante de a atrage atenția asupra lor. Se poate ucide *for fun* (de plăcere) în această lume pe punctul de a trece într-un alt mileniu și dacă asta se întâmplă *in real life*, atunci de ce să nu urce subiectul (și subiecții) pe scenă? Extrem de discutat în termeni morali, spectacolului realizat de Vlad Massaci la Theater der Jungen Welt din Leipzig, Germania, cu piesa lui James Bosley, *Fun*, nu i se poate reproșa nimic din punct de vedere al înfățișării scenice. Sigur, subiectul piesei e mai mult decât șocant – două adolescente care se cunosc de numai câteva ore ucid cu sânge rece o bătrână necunoscută „ca să se distreze". Urmează o anchetă care scoate la iveală un *back-ground* extrem de încărcat, transformându-le pe fete din călăi în victime – amândouă au fost abuzate sexual, una de tată, cealaltă de fratele ei, lipsite de dragoste și atenție, măcinate, încă din momentul în care au deschis ochii asupra lumii, de sentimentul inutilității prezenței lor aici. Dat fiind că textul e inspirat dintr-un fapt real, regizorul a găsit o modalitate de a mări impactul la public (la un public tânăr, pentru că teatrul în care a fost montat spectacolul este ceea ce s-ar numi la noi un „teatru pentru copii și tineret") prin plasarea acțiunii într-un spațiu restrâns, despărțit în două de un practicabil ce ține loc și de autostradă (locul unde se cunosc cele două fete și fac autostopul împreună), dar și de pat (unde adolescentele își dau seama pentru prima dată ce înseamnă să ai lângă tine o persoană care te ascultă și te înțelege). De o parte și de alta a practicabilului se află birourile în care fetele sunt anchetate separat, ancheta fiind întreruptă de *flash*-urile ce reconstruiesc încet-încet întâmplările care au culminat cu crima. Massaci apelează la inserturi filmate și la muzică modernă, pe gustul generației vizate, ambele procedee fiind menite, alături de interpretarea sinceră și directă a tinerelor actrițe, să țină trează atenția publicului, dar și să dea întregului dinamismul necesar. „Este o piesă cu teză!" s-a spus. Și ce e rău în asta? Oare să fie mai utile poveștile siropoase, atemporale, servite publicului tânăr de la noi în forme vechi, ponosite, lipsite de strălucire și inteligență? Mi se pare justă în montarea lui Massaci lumina romantică, iertătoare, în care sunt puse „eroinele" care devin astfel pozitive – n-ar fi folosit la nimic o eventuală incriminare a lor în fața celor din aceeași generație cu ele, aceasta fiind, se știe, o „tehnică" ce nu poate funcționa la această vârstă, când revolta e o stare de spirit. Sigur că devine foarte fragil echilibrul între ce e bine și ce e rău când fetele apar ca două suflete tinere încercând să evadeze dintr-o lume închistată, dintr-o „normalitate" veștedă, tradusă prin apatie, blazare, lipsă de viață. Ele sunt mai presus – ni se dă de înțeles – pentru că vor altceva, mai mult, dacă nu chiar totul de la viață, totul în materie de senzații tari, de șocuri, de frisoane provocatoare de emoții extreme. Personajele secundare (anchetatorii) care ar fi trebuit să țină sus „steagul normalității", sau măcar al maturității ajunse la un liman, sunt mult mai puțin convingătoare,

așa că devine neclar – prin urmare periculos – pentru un tânăr a cărui conștiință este încă în curs de limpezire dacă acțiunile celor două fete sunt sau nu de condamnat. Un lucru e sigur, cei mai mulți fiori ni-i dă tot viața: chiar în ultima zi de festival, un subiect al buletinelor de știri internaționale era oribila faptă a două adolescente care și-au măcelărit o colegă doar „ca să se distreze". Parafrazând titlul unei emisiuni stupide, iată că „Viața bate (și) teatrul".

Theater der Jungen Welt din Leipzig – *Fun* **de James Bosley. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Gerhard Roch. Cu: Elke Lanzendorfer, Renate Schneider, Sieglinde Reimann. Data premierei: 3 mai 2000.**

Job

Trăim azi într-o lume a *Internet*-ului în care tot ceea ce ține de cuvântul scris este acoperit pe zi ce trece de voalul derizoriului. Cu atât mai bizară poate părea transformarea unei ocupații care a ieșit „din modă", cititul, într-o meserie, mai mult chiar, într-un fel de viață. Dramatizând romanul francezului Raymond Jean, *Cititoarea*, regizorul Radu Afrim se atinge de un personaj aparținând în întregime ficțiunii și are intuiția de a-i da o formă teatrală din aceeași sferă.

De altfel, stilul lui Radu Afrim, încă neclarificat, inegal, dar meritând să se numească așa, poartă povara unei bizare contorsionări ce vine, cred, din structura umană a creatorului. Zațul brut al existenței cere în spectacolele lui (în care încă există un balast la care, sperăm, cu timpul, va renunța, spre binele lui) o țesătură densă de mijloace pe care cineva o numea „teatru postmodern". Nu știu dacă este așa ceva, dar teatrul pe care îl face Afrim ne apare compus cu minuțiozitate din fragmente simbolice ce dau în întreg un interesant colaj conținând, deocamdată în stare embrionară, valențe poetice inedite.

Așadar, *Cititoarea* cunoaște diferite ființe umane cărora le citește la domiciliu – ființe alienate din cauze diverse și în viața cărora ea ajunge să joace un rol pasiv. Pentru că, de fapt, *Cititoarea* nu este decât un martor care nu poate schimba – pe termen scurt, cel puțin – nimic din ritualurile obsesive aflate în desfășurare în spațiile private în care ea pătrunde: camera roz a lui *Eric*, adolescentul al cărui handicap este „întreținut" și sporit la nivel psihic de o mamă ajunsă „în mintea copiilor"; camera de un roșu aprins a *Contesei* atinsă de molima roșie a comunismului pentru care încă nutrește o târzie și obsesivă admirație (ușor perversă ca și slujnica ce-i ține tovărășie); camera albă a afaceristului *Dautrand*, preocupat mult mai mult de sex decât de lectură, la fel ca *Magistratul*, care se arată, în camera lui violet, mult mai rafinat, încercând să transforme lectura într-un mijloc de potențare a jocului sexual. (Relația *Cititoarei* cu aceste două ultime personaje este mult mai puțin limpede, de vină fiind, cred, dramatizarea semnată de regizor.)

Cititoarea pătrunde în toate aceste spații lăsându-și personalitatea în prag și devenind un ghid pentru curiozitatea noastră – a cititorilor romanului și a celor care văd spectacolul. Procedeul – de esență postmodernă, e adevărat – este insuficient exploatat în spectacolul în care personajul cel mai puțin pus în valoare este chiar *Cititoarea*, în interpretarea Suzanei Macovei. În schimb, o creație ținând cu adevărat de performanță este cea a actriței Iolanda Dain în rolul perfid senilei contese *Pazmany*.

Job, **dramatizare după romanul** *Cititoarea* **de Raymond Jean de Radu Afrim. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Horațiu Mihaiu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Cu: Suzana Macovei, Adrian Cucu, Rodica Baghiu, Nicu Mihoc, Iolanda Dain, Elena Purea, Florin Vidamski.**

Infanta. Mod de întrebuințare

Mult mai puternic, și deci cu o atingere mai directă la public (pe care îl și abordează cu franchețe), este personajul în care același Radu Afrim a topit infantele poetei Saviana Stănescu. Imaginate de aceasta ca prototipuri ale feminității rănite/ultragiate de o lume insensibilă, crudă, indiferentă, infantele au devenit personaje ale poemelor Savianei Stănescu pentru ca toate calitățile lor princiare și ale spiței pătimașe din care se trag să dea un gust mai amar crudelor execuții pe care poeta le imaginează, în *flash*-uri cu un tușeu expresionist, pentru eroinele sale. Fie că sunt zidite într-o biserică, împăiate, expuse la bâlci ca țintă pentru trăgători, fie că înfloresc, devin table de șah sau candelabre, acestea se lasă ucise cu grație, jertfindu-se pe rugul poeziei unde sunt așezate cu precauțiuni ironice de autoare. Topind toate aceste personaje într-unul singur – încredințat unei actrițe de mare forță, Monica Ristea-Horga, regizorul aduce la un numitor (prea) comun fațetele feminității exploatate în poeme, a căror substanță o îngroapă sub o aglomerare uneori obositoare de semne teatrale. Acea tehnică a colajului, de care aminteam când era vorba despre spectacolul *Job*, se manifestă aici mult mai pregnant, regizorul părând a fi cuprins de o febră a inventivității care nu-i lasă timp pentru a-și finaliza propriile idei, unele momente ale spectacolului fiind realizate sub semnul improvizației și al amatorismului. Alegând un mod de exprimare ce mizează pe complexitatea generată de suprapunerea detaliilor, Radu Afrim se supune riscului de a-și îngropa ideile sub povara unor „straturi" incomplet finisate. Cel mai impresionant moment al spectacolului (conținând emoție în stare pură) mi s-a părut a fi cel al proiectării diapozitivelor cu imagini imortalizate tot de regizor, care se dovedește capabil de a naște adevărate poeme fotografice.

Infanta **de Saviana Stănescu. Un spectacol de: Radu Afrim. Cu: Monica Ristea-Horga, Valentin Lozincă-Mandric, Andi Brânduș, Bertis Salma, Barabas Istvan.**

INFANTA

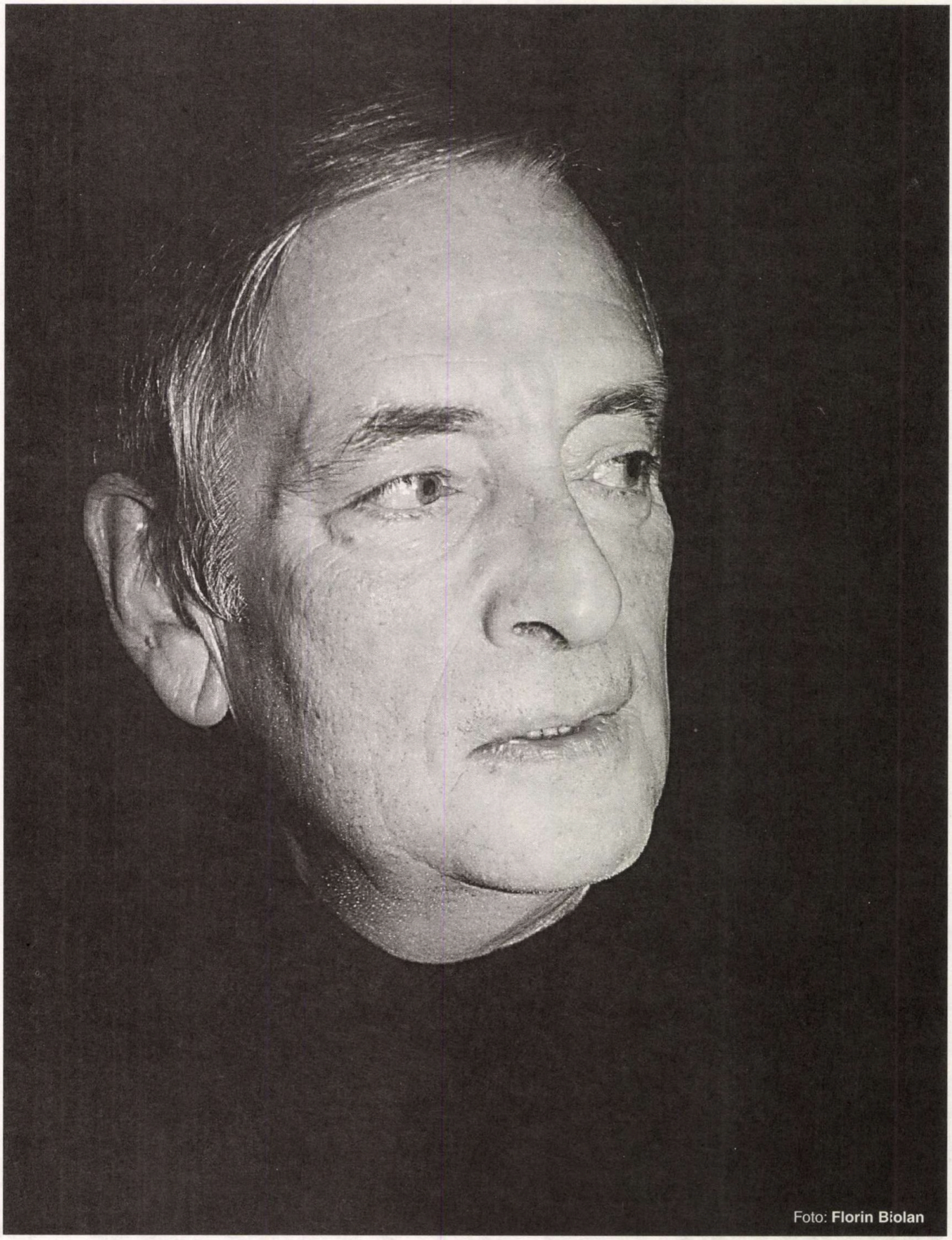


Foto: **Florin Biolan**

Csiky ANDRÁS

„În teatru se cer sacrificii"

Un actor cu alură de conte. Chiar l-am întrebat dacă în familia domniei sale n-a fost cândva un străbunic, un unchi, aristocrat. Nu-și amintește, poate ceva mai încolo în trecut să fi fost cineva. Dar aerul de noblețe e evident, respiră din ținută, din gesturi, din tonul vocii. Eleganță și autoritate. Ceea ce l-a impus din primii ani, pe lângă un aspect fizic seducător.

O convorbire cu dânsul e o intrare în povești, cu nostalgia succeselor și a tinereții, cu prospețimea detaliilor, cu alunecarea lină spre sufletul care s-a tot deschis spre oameni cu alte texte, dar mai rar, mai puțin cu propriul text, care sună acum ca un șirag melodios și mirat de exprimare...

L-am și văzut într-un conte în *Opereta* de Gombrovicz. Dar și în rolul *Tatălui* în *Sfârșit de partidă* de Samuel Beckett, recent, unde scoate doar capul dintr-un tomberon și strigă că-i e foame, cu ochi mari și blânzi de clovn, ca o chemare la viață. Conte și clovn, nu se poate. Totuși...

Constantin Paraschivescu: *Domnule Csiky András, de câți ani jucați teatru?*

Csiky András: Am terminat în 1953, acum suntem în 2000, deci 47 de ani. O jumătate de veac. Am terminat aici la Cluj, la Institutul cu două secții care este acum la Târgu Mureș. Cu niște colegi români extraordinari, ca Nuțescu de exemplu, Zighi Munte și o serie de celebrități. Eu eram în clasa lui Kovács György și am terminat optsprezece. Tinerețea asta care a fost, cum să spun, oțelită în cei patru ani sub bagheta lui Kovács György, Tómpa Gábor, Delly Ferencz, Szabo Ernö și niște celebrități față de care am avut mare încredere și stimă, ne-a determinat să rămânem împreună și să încercăm să formăm o trupă nouă undeva în țară. Și am descoperit că la Baia-Mare se înființase, cu un an înainte, o secție română extraordinar de bună, unde colabora Otto Rapaport – un regizor ascuțit la minte – care, auzind dorința noastră, a ridicat în fața autorităților problema înființării și a unei secții maghiare. Au fost de acord și am format o trupă de tineri, îndrumată de Harag György, care terminase cu trei–patru ani înaintea noastră. Entuziasm, romantism, dorința de a face un teatru absolut altfel decât se juca atunci. Și am fost foarte repede remarcați. Noi, cum să spun, n-am avut experiență profesională, dar am avut inimă, avânt, entuziasm și ardere pe scenă, cu care am compensat...

C.P.: *Maturitatea.*

C.A.: Da. Atunci erau la modă aproape în fiecare an festivalurile astea de tineret, concursurile tinerilor actori, unde am fost întotdeauna prezenți și am câștigat o serie de premii, devenind cunoscuți pe țară nu numai în fața publicului maghiar, dar și a celui român.

C.P.: *Nu peste mult timp, secția s-a mutat la Satu-Mare.*

C.A.: Noi am fost transferați în 1956 la Satu-Mare. Unde, după trei luni, am fost chemat la partid și mi s-a comunicat că sunt director. Am spus: „Dați-mi o zi, două, să mă gândesc, eu nu vreau să-mi părăsesc meseria de actor". Secretarul respectiv – un om simpatic – se uită la ceas și zice: „Mă, începe meciul la cinci și vrei să-l vezi și tu; hai, să nu pierdem vremea, ești numit și bună ziua!". Și m-a dat afară din birou. Deci, la 29 de ani am devenit cel mai tânăr director de teatru din țară. Am încercat să continui spiritul lui Harag, adică școala realistă, de teatru adevărat, tip Stanislavski, dar un realism puțin mai expresiv. Am fost aproape zece ani director și cred că vreo șase ani am reușit să mențin acest spirit. Pe urmă s-au încurcat lucrurile, mai ales din punct de vedere ideologic... știți, nu trebuie să vă explic.

C.P.: *Da, s-a intensificat cenzura, s-au introdus normele. Cum ați menținut spiritul de care vorbeați?*

C.A.: Am invitat regizori din alte teatre și au fost câteva spectacole de succes: *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne, al cărui succes a fost determinat mai ales de subtext, *Becket* de Jean Anouilh, primul *Hamlet* al unui teatru maghiar după război, *Romeo și Julieta* și altele. Cu timpul, generația mea a început să dispară și am simțit că mă plafonez. În 1977 am venit la Cluj, unde era o trupă cu actori fantastici și Harag György. Reîntâlnirea cu el m-a lansat. Din păcate, a murit în scurt timp. Dar el l-a lăsat urmaș pe Tompa Gábor, cu care nu simt diferența de generație. Cu el mă înțeleg din două cuvinte, dintr-o privire. Face parte dintre regizorii cu adevărat talentați, care știu că viziunea lor nu se poate realiza decât prin valorificarea actorilor.

C.P.: *În 1964 ați fost distribuit de Liviu Ciulei în filmul „Pădurea spânzuraților". Cum a fost acea experiență?*

C.A.: În legătură cu filmul *Pădurea spânzuraților*, pot să vă spun că Liviu Ciulei m-a chemat într-o pauză a unei conferințe de la Casa Scânteii și mi-a propus să dau probe pentru locotenentul Varga. Titus Popovici, scenaristul, le-a văzut pe celelalte și a spus: „Restul – niște frizeri!". Am avut noroc și cu accentul meu, așa că interpretarea ofițerului maghiar a fost naturală. Am lucrat apoi și cu Dan Pița, *Tănase Scatiu*, am făcut trei filme în Ungaria și în total, în cariera mea cinematografică, am jucat în opt filme. Dar tot ce știu despre film, știu de la Liviu Ciulei, de la el am învățat.

C.P.: *După aproape jumătate de veac de teatru, cum ați defini această profesie?*

C.A.: În teatru se cer sacrificii, ești cumva rupt de natură. În ce mă privește, a suferit și familia mea și nu știu dacă, luând-o de la capăt, aș mai face această meserie. Totuși, nu regret, pentru că profesia mi-a oferit cele mai importante roluri pentru un actor, dacă ar fi să amintesc numai din Shakespeare – *Hamlet*, *Romeo*, *Jack Melancolicul*, *Oberon*, *Prospero* – apoi *Henric al IV-lea* de Pirandello, rolurile din Cehov...

C.P.: *Un rol visat?*

C.A.: N-am visat niciodată vreun rol.

Constantin PARASCHIVESCU

Julieta ȚINTEA

Schiță de portret executată prin nebăgarea de seamă a modelului

Un bolid – Răzvan Vasilescu

De la o vreme, unii dintre actorii valoroși trec printr-o perioadă de subîntrebuințare, printr-o undă sterilă: joacă puțin, tot mai puțin sau deloc.

Deunăzi, întâlnindu-l în studiourile Radioului pe Răzvan Vasilescu, am încercat o reînnoită admirație pentru acest fascinant artist. Cu ce se ocupă Răzvan Vasilescu acum? În filme nu apare pentru că nici filme nu apar. Pe afișele teatrelor îl găsești și nu prea. Mai rara vedere să fie oare cea cu miere? Bolidul care e să-și fi încetinit viteza ca să se lase mai bine văzut? Vreau să cred, mai ales, într-o cochetărie bărbătească prin care sala e ținută în așteptare; și cine nu știe cât de frumoasă e așteptarea!

Acestea fiind supoziții, ce face Răzvan Vasilescu acum? Grea întrebarea și încă mai greu răspunsul. Contemporanul nostru e inabordabil. L-am provocat la un interviu pe nerăsuflate: a sprintat din coridor drept în stradă! O formă de luciditate, un idealism rece – fără flacără și fără fum – îi definesc conduita. Sobrietatea lui e de nepulverizat. Insistând, afli că interlocutorul nu e atras de conversații. Colecționezi rezerve și refuzuri exprimate nici agresiv nici confortabil, dar ferm. Pare sincer amuzat de consternarea produsă. Zâmbește, drept scuză, dar nu se scuză.

Pe actor îl cunosc de o viață, pe om îl intuiesc doar. Spre paguba ambilor, nu suntem prieteni. N-am băut împreună nici un ceai de „frunzuliță mușețel" cum intonau, la refren, cătanele din filmul *O vară de neuitat*, sistematic uscate-n bătăi de el, pe când era *Lent. Turtureanu.*

Multă vreme l-am considerat un barbar al zilelor noastre. Ușurința cu care – prin intermediul artei – a înjurat, a molestat, a violat, lăsa loc bănuielii că un asemenea comportament i-ar putea fi (Doamne ferește-ne!) propriu. De când îl știu mi-a fost frică de el, de când îl știu l-am evitat. Incapabilă să verbalizez, răspunsul meu la salutul întotdeauna politicos suna ca piuitul înaripatei hipnotizată de cobră. Nici acum nu sunt chiar la larg, deși, după vreo douăzeci de ani de binețe, relația s-a decompresat în mișcare: ba din refuzuri, ba din frânturi de fraze schimbate între ușile cabinelor, pe holurile supraaglomerate, oriunde e agitație multă. În curând, servind cauza, ne plasăm în forfota Gării de Nord, la peroane...

„Ca și *Mitică* din *Balanța* sunt extrem de pozitiv, un tip foarte cinstit și un bun specialist pe care nu-l prea interesează lucrurile ce nu țin direct de viața lui sentimentală sau profesională", declara el într-un interviu acordat presei scrise, nu radiodifuzate. Citindu-l, mi-a mai venit inima la loc, deși, încă mă văd în toiul unei conversații, brusc supusă cremațiunii verbale sau fizice. Între a mă lăsa incendiată și „a ne răci împreună", orice aș alege e la fel de avantajos!

Prin urmare, ce face Răzvan Vasilescu acum? Păi, de unde să știu? Doar nu vă imaginați că, dincolo de scenă și de ecran, îți îngăduie să te uiți la el de aproape.

L-am revăzut de curând în *Libertinul*. Pentru oarece variație în opiniile formulate, aș prelua, ușor modificată, chiar replica actorului din amintitul film: „Măi bârfitori, ia, ochii la mine, hai să nu răciți la umbra aia, ferește salata, ia stai jos, mai adunați, mai adunați, mai adunați, ascultă ce spune criticul anului, zi, mă: «Don' ghinăral, omul s-a dezvelit cu măsură, actorul s-a dezvăluit total!»".

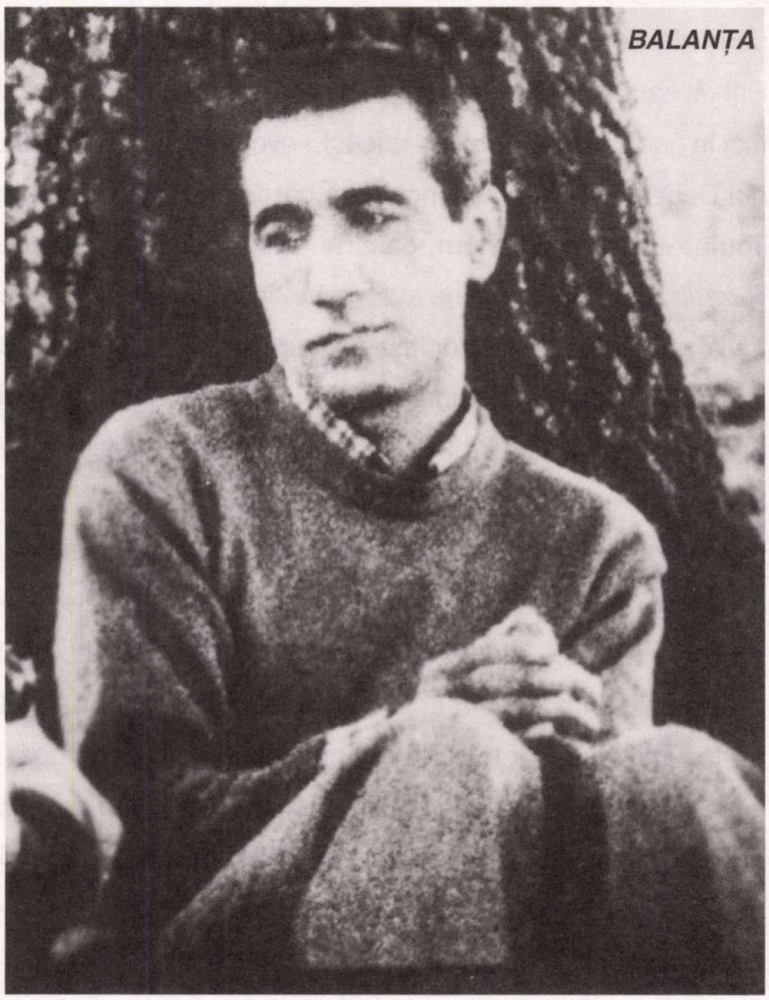
LIBERTINUL

E cunoscută aprecierea cum că jocul unui actor nu e decât o dezvăluire; și o continuă metamorfoză, aș adăuga, o adecvare (prin ce misterios transfer?) la o altă viață, la un alt destin. Niciodată același, niciodată încremenit în poză, în schemă, în tehnici, Răzvan Vasilescu gândește și inițiază. E un actor proteic, un temerar cu bogate resurse, neobosit de căutări, de variante, de soluții, inventiv în compunerea măștilor. Rolurile lui sunt de restriște, nu au fotogenie morală, dar interpretul ne dovedește mereu și mereu că restriștea are infinite chipuri.

Biografia artistică i s-a deschis deloc șters, modest sau neconcludent. Primele sclipiri ale succesului au apărut o dată cu *Spiridon* (*O noapte furtunoasă*) tocmai din negura deasă, din opacitatea personajului, așa cum l-a „înzestrat" el: un orbete cosmic, de o nerozie suspectă – fiindcă vicleană. A izbucnit apoi impetuos în *Amadeus*, memorabil triumf scenic prin tratarea modernă, ingenioasă a partiturii. Era figurat – cu sesizabil indiciu de spiritualitate în abordare – geniul: pasionant, exuberant, pueril, de o candoare dezarmantă, risipitor fără să-și epuizeze filonul, întreținând fără să-i pese elanul entuziaștilor și veninul detractorilor. Scăpărarea inteligentă a privirii era contrazisă de un chicotit indecent, apoi de un hohot ieșit parcă de sub control. Vorbind în felul său inimitabil despre omeneasca aspirație către luminile stelare ale artei, cu haloul ei de sublim și de extravaganță, actorul a produs o tulburare cu mult peste emoția estetică, a atins un tărâm aproape inaccesibil. Momentele de intens dramatism provocau o insuportabilă sfâșiere, cum altădată *Nebunul* din *Woyzeck* avea să ne cuprindă în suferința lui ca într-o rană.

Enumerarea s-ar cuveni continuată, dar mă întorc la *Libertinul* ca la o diversitate în peisaj. N-am putut să nu aplaud atitudinea relaxată cu care protagonistul ne-a atras într-o dublă ispită: nivelul înalt al moralei – în ideal – și, opus lui, nivelul mediu al vieții, contextele ei – uneori în frivol – dar cu multiple potențiale. Dacă filosoful moralist pledează pentru obligația de a fi fericiți fără să-i nefericim pe alții, interpretul, preluând cugetarea, se consumă în febra virilă a unui faun păros, răvășit de ardoare, în căutare de nimfe, în veșnică pândă, oriunde se aprinde corupător scânteia privirilor feminine. Numai că moralistul, când intolerant, când dubitativ, și el în veșnică pândă, subminează autoritatea senzualului avid, răvășit de ardoare, care subminează autoritatea moralistului când intolerant, când dubitativ în veșnică pândă... În ambele ipostaze Răzvan Vasilescu se comportă neașteptat, ca un improvizator redutabil: lovește tare și iute. Aerul distins, eleganța rafinată a gestului, a rostirii, umorul subțire, ironia fosforescentă sunt și ele subminate de căderea în ridicol a excentricului, mereu întrerupt de intruși tocmai când se simte chemat să armonizeze subtilitatea gândirii cu foamea instinctului și cu tandrețea inimii. Un amestec de neconsolări și de ranchiună peste care se așterne melancolia unui apus: așa l-am văzut pe Răzvan Vasilescu în rolul *Diderot*.

Dacă e să trecem de la scenă la ecran, peste cât ne îngăduie titlul publicației-gazdă, acest „homo cinematographicus" se arată un subiect și mai incitant. I-au înlesnit prestigioasa experiență în domeniu maeștri ca Pintilie, Gulea, Veroiu, și, adaug întru susținerea adevărului până la capăt, dacă maeștrii nu găseau stofa, pe ce ar fi croit tiparul? Filmul i-a pus în evidență lipsa de afectare, calmul, siguranța, darul de a caracteriza într-o spontană participare. Decisive rămân expresia chipului, intensitatea privirii, flexibilitatea trupului în mișcare; atuuri fizice susținute de un interior profund și enigmatic.



BALANȚA

În *Balanța* este eroul de opoziție în refuz polemic față de lumea înconjurătoare. Insolența, brutalitatea, gestul scandalos, replica tăioasă aparțin tânărului care nu se lasă potopit de violență și vulgaritate, care nu-i permite prostiei agresive să aibă ultimul cuvânt.

Mai târziu i-au marcat cariera câteva memorabile tipuri – simbol al imperfecțiunii omenești. Actorul le-a recepționat din plin starea inferioară și pe aceste date depozitul său de informații și de inspirate manifestări s-a dovedit inepuizabil. Mai mult, reproducerea vieții în degradare și ticăloșie i-a furnizat delicii și rezultate cuceritoare. Rară e și capacitatea lui de a prinde mitocănia în inepuizabile izbucniri. E cazul *Turtureanu* (*O vară de neuitat*), un dublu deficient – congenital și cazon – „nod de însușiri", strălucit exploatate: de la privirea tâmp-admirativă către Erzsi, ivită la fereastră (mă rog, ca parte pentru întreg), spre dansul cu figuri sincopate la pieptul camaradului, de la „bagatela" execuției din final, înapoi spre dezlănțuirile dement-furibunde. Un hiatus pe bază de alcool îi face deplasarea nesigură, îi dă o lipsă de coordonare a mersului cu gestul, dar nu-i afectează rostirea nici unei sudalme din fondul lexical principal, ba îl ajută și la utilizarea unor expresii mai elaborate de genul: „Scoateți caii, boilor!". Tot aparatul de filmat a captat mai intens decât scena ferocitatea, abjecția, care au dat credibilitate până la oroare unui grobian ca *Gore Pirgu* (*Craii de Curtea-Veche*). Pentru „Nea Gorică om frumos și călare și pe jos" lentila miraculoasă de care dispune interpretul recompune fragmente esențiale din tipologia de ieri și de azi; el însuși caută și găsește o specială gradare, o specială potrivire cu limbajul ordinar, erotismul de vespasiană și apucăturile mizere ale unui negociator de crime, cu delectare. Aceeași delectare cu care își suflă nasul pe caldarâm, își comentează dispepsia, vrea perspective, vrea „lichidități".

Prin *Mureșan* (*Stare de fapt*), Răzvan Vasilescu ne face pe toți solidari în coșmaruri, fără să ne modifice, nici în final, perspectiva lăuntrică. El evoluează între cinismul cu care vrea să-i facă uitați pe „morțișorii" din Decembrie și panica înghețată care prinde rădăcini o dată cu aruncarea pionului din joc.

Tot într-un prag de infern, dacă nu într-o bolgie a infernului, e lucrat teroristul paranoic din *Terminus Paradis*. Ca unul ce deține autoritatea în zonă, el e bilingv, adică înjură în două graiuri. După amenințări triviale și ordine de troglodit, vine și un ceas al izolării meditative, al căderii în „arierpanseuri". Atunci se schimbă șapca, o streașină, cu pălăria din țări coloniale. Lentile negre și permanente atestă că posesorul lor a contractat o boală în exercițiul funcțiunii, poate o blefaro-conjunctivită din praful bătăii pasului de front, atent supravegheat.

Câtă consistență poate avea un spectator în fața șocurilor? Dar cel care le îndură primul pentru că el le generează? Actorul din povestea mea naște tenebrele și le oprește după plac, poate să asculte în el o infernală muzică, știe să manevreze energiile nefaste produse în ființe din dezacorduri, dezechilibre, dizarmonii, un bun actor este o carte vie, comentatorul e numai învelișul care o cuprinde...

Să te simți conectat tu cu tine și cu tot ce nu poți fi tu, doar asistând la o reprezentație? Am trăit starea la performanțele unui stigmatizat de har. Nu mă văd prea curând detașată de stilul acestui urât-frumos, năvalnic și retractil, dur și delicat, de aromele tari ale umorului său închis la culoare, de tăcerile-i triste și grele, de magnetismul pe care și-l ignoră.

Dar și-l ignoră cu adevărat?

La vârsta când juca
AMADEUS

Vlad MUGUR

Premiatul meu

Gala UNITER – cu premiații și nepremiații ei, cu invitații și inițiații ei, cu succesele, greșelile și scheciurile ei, cu muzica, cu Caramitru-ul ei, cu televiziunea, presa și comisiile ei, cu viii și cu morții ei, cu protejații și persecutații ei, cu orgoliile și aroganții ei, cu lacrimile și cu râsul ei – este o sărbătoare a Teatrului ce nu se prea întâlnește pe alte meleaguri. Bravo ei!

De data aceasta, fără drepturi, vreau să mă constitui în comisie și să dau și eu un premiu. Același Premiu pentru Actorie și Regie, unul de „Excelență"!

Premiatul meu e un personaj aparte. Când am rostit cele câteva cuvinte în cadrul Galei UNITER, citând în mod incomplet câteva nume din lista de regizori ai generațiilor mai „tinere", nici nu mi-a trecut prin cap să citez acest personaj. Mi-am dat seama de această omisiune în noaptea în care am părăsit Gala. Mai întâi, mi-am făcut reproșuri, apoi mi-am dat dreptate, fiindcă personajul nu se încadra în sistemul nostru de creație, el nu seamănă cu nimeni. E un personaj aparte în peisajul teatrului. Actor inspirat, cercetător, s-a înălțat la primul rang al ierarhiei actoricești fără ajutoare și de multe ori neglijat. S-a impus doar cu forța, abnegația, talentul, încăpățânarea lui.

Dan Puric e fermecător, e dur, vesel, vibrant, nevropat, e pasionat și liric. E un actor-artist fără punct, virgulă și cenzură. E un inventator al jocului și al situației.

Din cauza patimii și a indiferenței celorlalți față de arta lui, Dan și-a mai croit un drum în teatru, acela de regizor, de îndrumător, de vrăjitor al sunetului și mișcării. A propus o nouă lume a spectacolului. S-a aruncat într-o aiureală elaborată, într-o banalitate vrăjită, cu un curaj și o impetuozitate inconștientă, care zguduie principii și scutură scena de rutină. Nu e nici dans, nici teatru, nici „teatru-dans", acel *tanztheater* cu straniul lui existențial, cu violența și cimitirul lui de zâmbete, cu imperfecțiunea lui voită. Dan se răsucește și el într-un anume straniu existențial, dar tonic, nu se-mbrățișează numai cu elita sau cu festivalurile, ci umple sălile. A creat un cabaret nostalgic, *Toujours l'amour*, cu doi virtuozi candizi: el și soția sa.

Apoi, Dan descoperă, creează o trupă neinițiată, începătoare, pe care o formează, o pasionează și deslușește împreună cu ea efectul teatral insolit în dans, step, sunet și trei vorbe. Se împlinește în această atmosferă, se lasă îmbrăcat de talentații și deosebiții soți Buhagiar și se înfășoară în istoria fără vorbe a *Costumelor*. Captivează fără povestea textului, e grațios, exploziv, tandru, riguros, straniu. Pe scena goală, Dan știe să îmbrace masca teatrului cu care mușcă din efectul imaginii netematizate, lovește din aiureala lui vrăjită și plesnește în aplauze.

Marcel IUREŞ

„Hamlet se multiplică la nivel universal în orice chip."

CONSTANTIN PARASCHIVESCU: *Aţi mărturisit cândva că aţi citit foarte mult în tinereţe. Când aţi citit prima dată* „Hamlet"? *Şi ce impresie v-a făcut?*

MARCEL IUREŞ: Cred că l-am citit o dată la lecturile obligatorii din liceu. Am avut un profesor de română strălucit, o personalitate excepţională. Şi l-am citit nu neapărat obligat, ci condus de acest profesor. Asta a fost tot.

C.P.: *De ce aţi declarat în 1998 că n-o să jucaţi niciodată* Hamlet*?*

M.I.: Aşa am crezut atunci.

C.P.: *...că a trecut timpul dumneavoastră „fizic, organic" pentru rol...*

M.I.: Nu neapărat fizic, organic... poate că formularea n-a fost cea mai fericită. Există un timp în care crezi, în care accepţi că eşti capabil să faci lucrul acela. Cred că mi s-a părut că nu mai sunt capabil. De ce zic că mi s-a părut? Pentru că, mă gândeam eu atunci, probabil în mod fals – s-a şi dovedit, cred – că e mai cinstit să laşi un... nu neapărat un tinerel, dar în orice caz un om care se potriveşte şi care *aspiră* la această împrejurare care se numeşte *Hamlet*. Şi care ar fi o împrejurare supremă pentru foarte mulţi. Mi-am spus că e mai cinstit pentru mine să găsesc un prieten, un coleg, căruia să-i dau ce-am crezut eu şi ce-am strâns despre acest rol.

C.P.: *Cum v-a convins maestrul Liviu Ciulei să-l interpretaţi?*

M.I.: Foarte simplu. Mi-a spus: „Vreau să pun *Hamlet* cu tine".

C.P.: *Atât?*

M.I.: Da. Eu m-am aşezat, pentru că am simţit nevoia să mă aşez, am îngăimat ceva de genul „dar sunt prea bătrân pentru lucrul acesta..."; mi-a spus şi mai simplu „fii, dom'le, serios" şi am început să lucrăm.

C.P.: *Aţi mai jucat în regia sa?*

M.I.: Da, o dată. Din păcate, numai o dată, în *Visul unei nopţi de vară*. Tot un Shakespeare.

C.P.: Richard II, Richard III *pot fi socotiţi etape în drumul spre* Hamlet*?*

M.I.: Orice rol shakespearian poate fi socotit o etapă inspre celelalte. Depinde unde e plasat un rol în raport cu altul. Evident că cei doi Richarzi au însemnat etape în viaţa mea şi sunt convins că fiecare a adăugat ceva.

C.P.: *Cunoscutul comentator shakespearian Jan Kott spunea că Hamlet poate fi rezumat în moduri diferite – ca piesă istorică, roman poliţist sau dramă filosofică. În ce mod îl transpune spectacolul dumneavoastră?*

M.I.: Eu cred că în toate. În toate, întrucât atinge o anume măsură a *totului*, a întregului de fapt. Şi cred că e ceva excepţional în asta. De altfel este, iară, înălţimea reală, nu imaginară, a unei vieţi întregi. Mă

refer în primul rând la ceea ce există real în viața lui *Hamlet* și în toată împrejurarea atât de perfect țesută. Și ceva esențial din viața domnului Ciulei.

C.P.: *Statura și alura dumneavoastră, domnule Iureș, sunt – mă iertați – ale unui filosof. S-a consemnat asta în legătură cu alte roluri-proiecție superioară a ceea ce numim „trestie gânditoare". Sunteți un filosof, domnule Iureș? Ce încărcătură dați dilemei de a fi?*

M.I.: Hm...Sunt foarte multe întrebări într-una. De fapt, cu multe ramuri. E ceva bizar în „mă iertați" acela, din întrebare...nu cred că e ceva de rău să gândești, la viața noastră, la sfârșit de mileniu.

C.P.: *Categoric, nu.*

M.I.: Asta pe de-o parte. Pe de altă parte, e...cum să va spun?...depinde dacă consimțiți să credeți că apar așa, sau par așa, e ceva bine pentru mine, sper. Ceea ce e sigur este că în scenă, în acest spectacol, cel mai important lucru este nașterea, durata și schimbarea gândului. Este singura energie invizibilă în acest spectacol. Este esențial ca toate personajele să gândească, de fapt, să înceapă să gândească, acest gând să dureze și să nască efecte, consecințe. E, de altfel, fundamentul lumii. Lumea însăși este expresia unui gând divin. Referitor la finalul întrebării...

C.P.: *Dilema de a fi...*

M.I.: Nu e nici o dilemă. A fi, nu e o dilemă.

C.P.: *Dilema de a fi astăzi, în anul 2000.*

M.I.: Nu e nici o dilemă. Nu, deloc. Frumusețea acestui personaj este că el se multiplică la nivel universal în orice chip. Este această mirifică balanță a existenței... Îl spun mirifică, pentru că libertatea de a fi conține în ea și NU-ul și DA-ul. Și e de două ori mirifică, pentru că poți face acest balans beneficiind aproape de obligativitatea de a fi fericit gândind asta. Deci, ne găsim în viață și ne jucăm de a nu fi. În a nu fi e neantul, nu? Dar el nu poate fi gândit dinăuntrul lui, el poate fi gândit din afară, chiar dacă noi suntem înăuntru. Nu există expresie, nu există real decât în realul însuși, care conține și irealul și nonrealul și tot ce doriți. Din cauza asta numesc mirifică și extraordinară poziția în care ne găsim de când e lumea. Din real, din A FI, gândind A NU FI. Nu e nici o dilemă aici. E un dar imens.

C.P.: *Foarte interesant ce spuneți... Ați fost contemporanul unor Hamleți originali și diferiți în anii '70–'80: Ștefan Iordache la „Nottara", Ion Caramitru la „Bulandra". Ce impresie v-au făcut atunci?*

M.I.: Nu mai știu exact ce impresie mi-a făcut Hamletul domnului Ștefan Iordache. Spun asta pentru că am participat la celălalt *Hamlet*, al domnului Caramitru – cu Alexandru Tocilescu la cârmă – în care am jucat un rol pe care l-am iubit imens și care mi-a folosit, cred, enorm în ce aveam să fac...în ce fac acum, unsprezece–doisprezece ani mai târziu. Am mai spus-o, a fost un examen de felul cum poți exista pe scenă tăcând și urmându-l pe *Hamlet*. Cum exiști, fiind cel mai bun prieten al celui mai extraordinar personaj, cum trebuie să taci și să exiști în continuare în raport cu destinul, fără să poți face nimic, doar să-l însoțești. Cum accepți să continui să trăiești când un personaj aproape simetric cu *Hamlet*... mă refer la *Horațiu*, eu am jucat *Horațiu*... cum continui să trăiești când vezi cum moare o dragoste, o iubire, cum moare o minte extraordinară, o inimă unică și, în fond, se încheie un destin fabulos.

Foto: **Florin Biolan**

C.P.: *V-am întrebat asta pentru că amândouă spectacolele au fost realizate într-o perioadă de oprimare a libertății individuale. În Sala mică a Teatrului „Nottara", Hamlet cu Ștefan Iordache era un spectacol care sugera clar un spațiu de oprimare, o închisoare parcă. Danemarca era o închisoare, atunci. De fapt, nu Danemarca, noi eram într-o...*

M.I.: Evident. Dar asta ține de vremuri. Erau experimente. Din păcate, o imensă operă shakesperiană, care nu suferea din pricina asta și nu va suferi niciodată, era silită la un experiment aproape concentrațional. Noi eram cumva sărăciți din pricina acestei simetrii brutale între ceea ce se spunea în piesă și ceea ce trăiam. Semnificațiile sunt mult mai largi și depășesc o perioadă, să zicem comunistă, sau fascistă, sau... Le include. Opera e atât de mare încât include aceste episoade.

C.P.: *A existat o primă versiune a piesei înainte de 1600, care se chema* „Răzbunarea lui Hamlet". *Shakespeare formula câteva ipoteze despre orânduirea nedreaptă a lumii, dar nu trecea dincolo de strigătul răzbunării, pe care se spune că-l rostea el însuși în rolul Duhului. Hamlet nu punea în cumpănă destinul omului în lume. Adâncirea reflecției s-a produs în a doua versiune, după lectura eseurilor lui Montaigne, traduse atunci în engleză. „În anii studenției, Hamlet îl citise pe Montaigne* – scrie Jan Kott. *Oare ce carte citește Hamletul modern?"– se întreabă el. Ce carte e în mâna dumneavoastră, domnule Iureș?*

M.I.: Nu știu dacă e chiar așa cum ziceți, eu știu că Jan Kott își pune o întrebare care prin retorismul ei atinge lucruri extrem de importante în ordinea gândirii, care este mișcată în fond de spirit. Ea este un poligon de exercițiu al spiritului întrupat. Deci, în ordinea aceasta a gândirii formată substanțial în *Hamlet* prin lecturi... el vine de la Universitate, de la Wittenberg, ca să se întoarcă acolo...este evident că lumea, lumea din mintea lui *Hamlet*, este una rarefiată, a ideilor. Ideile vin din lecturi infinite și profunde. Această întrebare retorică a lui Kott vizează tocmai... cum să spun?... tocmai această călătorie, dacă vreți, a noastră împreună cu *Hamlet*, pe un itinerar marcat de lecturi și de marii filosofi ai lumii.

C.P.: *N-o spune numai Jan Kott...*

M.I.: E posibil ca la 1800 *Hamlet* să fi citit Montaigne, sau la 1900 să fi citit un alt filosof al vremii. Aici vorbim de o evoluție.

C.P.: *Exact.*

M.I.: În anul 2000 ar fi trebuit să-i fi citit pe toți. Întâmplător, m-am uitat în cartea pe care am primit-o. E în franțuzește și are o pagină...

C.P.: *De unde ați primit-o?*

M.I.: De la un prieten, Octavian Neculai. Este arhitect și este și cel care a creat decorul.

C.P.: *Ați primit-o pentru rol?*

M.I.: Da. A ales-o, presupun, la întâmplare, din biblioteca lui. E un om, de altfel, de o cultură foarte vastă, ca orice arhitect, cred. Și răsfoind-o, am dat de o pagină... de fapt e o filă care pe una dintre paginile ei are un studiu despre cruce. Ca geometrie, ca semnificație, ca simbol, ca tot ce vreți. Sunt mai multe forme geometrice, dar există și crucea.

C.P.: *Și ce spunea cartea?*

M.I.: Nu vă spun!

C.P.: *Rămâne, deci, o taină. Care ar fi, atunci, subtextul replicii „Vorbe, vorbe, vorbe"?*

M.I.: Vorbe, vorbe, vorbe?

C.P.: *Sunteți întrebat, în piesă, ce carte citiți...*

M.I.: „Ce citiți, mylord?", da. Și eu spun „Vorbe, vorbe, vorbe"."Ce mă întrebați", de fapt? Este evident că...

C.P.: *Sugestia ar fi că n-are rost să dezvăluiți taina oricui?*

M.I.: Sunt multe lucruri de spus despre aceste trei „vorbe" celebre. Multe. Când sunt spuse, de cine sunt spuse, în ce scop sunt spuse...

C.P.: *Sub bagheta lui Prospero–Liviu Ciulei, ce rezonanțe predomină?*

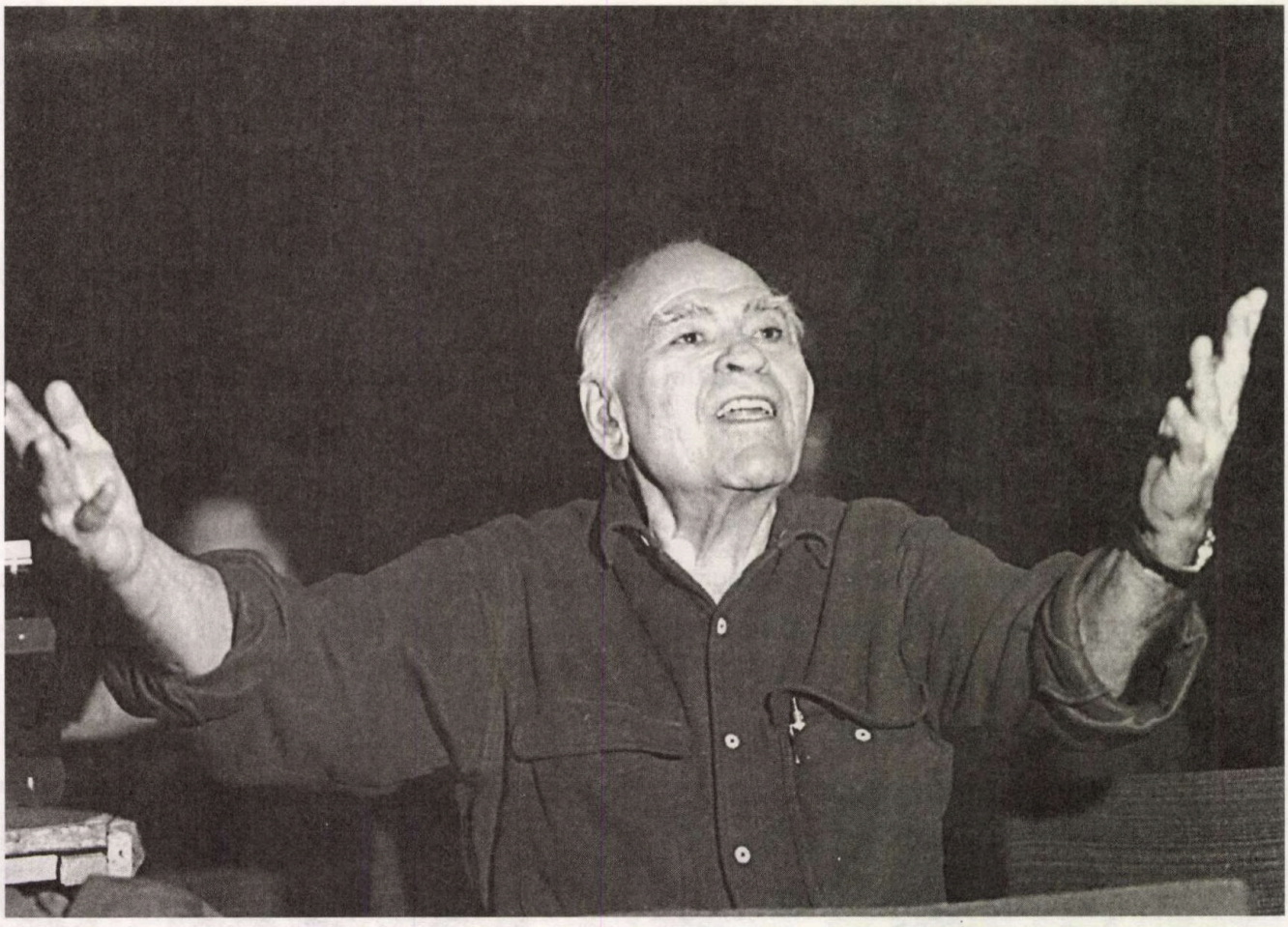
M.I.: O-la-la! Asta e o chestiune de eseu! Ar trebui să fiu capabil să judec substanțial un destin fabulos. Da, substanța unui destin unic care poartă numele Liviu Ciulei și mi-ar trebui enorm de mult timp să fac lucrul ăsta. În primul rând ar fi trebuit să stau mult timp lângă... sau să stau cu...!

C.P.: *E un Prospero, un vrăjitor?*

M.I.: Da. Absolut. Și asta e minunat!

Valeria Seciu și **Marcel Iureș**

Foto: **Florin Biolan**



Marcela ILNIȚCHI

PROSPERO dând viață lui HAMLET

Asist de o lună și jumătate la repetițiile cu piesa *Hamlet* în regia lui Liviu Ciulei , care au loc pe scena Teatrului „L.S. Bulandra". Lucrul la piesă a început în urmă cu mai mult de o lună prin lectura la masă și prin repetiții desfășurate pe scena Rapsodiei Române și în foaierul teatrului „L.S. Bulandra".

Suntem martorii unei creșteri surprinzătoare.

Sfârșitul lunii aprilie – începutul lunii mai. O perioadă de aproape două săptămâni înainte de prima repetiție generală.

Obiectivul lucrului cu actorii este dobândirea unității personajelor: pe cât posibil, se repetă zilnic scene cu același personaj. De pe acum se urmărește ritmul strâns al derulării acțiunii și replicilor, cu intenția de a se scurta din timpul de reprezentare. Se dau indicații de joc pe sensul replicii și se schițează evoluția fizică în scenă. În scenele cu figurație sunt fixate „identitățile" figuranților, intrările și ieșirile.

La repetițiile cu personajul *Hamlet* se aleg scene disparate din firul narativ al piesei. Aceste decupaje de intenții creează încărcătura dramatică a interpretului și intensifică valența de „erou activ" a lui *Hamlet*, așa cum îl vede Liviu Ciulei. Într-o zi se repetă scena anunțului căsătoriei, a doua scenă a piesei, apoi o scenă mult mai îndepărtată, a rugăciunii *Regelui,* cu apariția neobservată a lui *Hamlet* care își învinge tentația de a-l ucide. În altă zi se repetă scena anunțului căsătoriei, scena revelației *Fantomei* și scena reprezentației la curte, două scene în care *Hamlet* „află", și o a treia în care „reacționează".

În pregătirea monoloagelor lui *Hamlet* se schițează acțiunile pe care *Hamlet* le va întreprinde. Primul monolog, de după aflarea căsătoriei mamei, bazat pe tema „nestatorniciei femeii", trebuie să transmită indignare, nu resemnare, să fie „scrâșnit". Monologul provocat de recitarea *Actorului* nu este numai o lamentație a lui Hamlet pe tema inacțiunii lui, ci ultima frază de autoacuzare conține deja gândul unei acțiuni viitoare. El evocă o povestire despre jocul unui actor care l-a făcut pe un răufăcător să se demaște. *Hamlet* își propune să obțină același efect prin reprezentarea în fața regelui a piesei incriminatoare pentru fapta acestuia.

Peste trei zile se reia monologul „nestatorniciei". Se subliniază acum o altă latură a personajului: clarviziunea. Concluzia comentării „grăbitei nunți", replica *„Nu-i bine, și bine nu poate fi"*, proiectează gândul în viitorul apropiat. Regizorul marchează trecerile personajului de la intense stări sufletești la constatări intelectuale în cadrul monologului. Are un executant fidel în interpretul Marcel Iureș, care anticipează acum intenția regizorală.

Un exemplu de reușită rezolvare scenică a relației dintre personaje este, în această fază a repetițiilor, scena *Laertes–Regele*. După înmormântarea *Ofeliei*, *Regele* îi insinuează lui *Laertes* gândul uciderii lui *Hamlet*, ucigașul tatălui său, făcut răspunzător și de nebunia și moartea *Ofeliei*. Relația circumstanțială de complici dintre *Rege* și *Laertes* se traduce scenic prin poziția pe care o au unul față de altul atunci când își vorbesc: nu stau față în față. Prin adoptarea acestei poziții de dialog spectatorul este făcut să perceapă mai bine faptul că *Regele* se folosește de *Laertes* ca de o unealtă și că *Laertes*, împotriva conștiinței lui, împins de durere, acceptă o alianță temporară cu *Regele*.

12 mai – prima repetiție generală. Observațiile de după ea se referă la scurtarea în continuare a timpului de reprezentare a piesei și la rostirea mai tare a textului de către actori. Cauza ultimei neîmpliniri este lipsa de experiență a replicii în versuri, contactul actorilor români cu textele shakesperiene fiind redus, un handicap care trebuie depășit, spune regizorul.

Alte două săptămâni de repetiții axate pe aprofundarea rolurilor, pe coerența jocului cu partenerul și ritmul fiecărei scene. Se reiau scenele cu mai multe personaje pentru crearea coeziunii de joc și de mișcare. Figurația primește reacții diferențiate.

Decorul unic multifuncțional se adaptează diverselor scene ca reper realist, dar și ca suport dramatic al acțiunii. Recuzita capătă o mai accentuată valoare de semn. (Exemplu: toate scrisorile de la *Hamlet* care apar în scenă au aceeași culoare, diferită de a celor oficiale).

Imaginea scenică devine mai complexă: se introduce o scenă mută, inexistentă în textul shakespearian, iar în scena „teatrului în teatru" se aduc, în spiritul epocii elisabetane, instrumentiști care acompaniază derularea piesei.

Se merge mai departe în perfecționarea scenei *Laertes–Rege*. Printre indicațiile minuțioase de „împlinire" a rolului în nuanțe date de Liviu Ciulei apare una de valoare esențială pentru actor și dovada că munca de descifrare a sensurilor piesei nu se epuizează la masa de lectură, ci este prezentă în toate fazele pregătirii rolului. Indicația dezvăluie „subtextul" personajului *Regelui* și îl ajută pe interpret să capteze spiritul personajului. *Regele* insistă ca *Laertes* să acționeze imediat, ucigându-l pe *Hamlet*, pentru că mai târziu s-ar putea răzgândi. Regizorul vorbește despre semnificația primă a replicii: scopul *Regelui* de a-l îndemna pe *Laertes* la acțiune imediată, ca și despre valoarea ei de „credo" pentru *Rege*: după el s-a condus *Regele* în viață, înțelegem mai bine acum, actor și viitori spectatori, energia interioară care a dictat actul uzurpării tronului. Este momentul de măreție al regelui, surprinderea unei capacități mentale care conviețuiește cu trădarea cea mai josnică. O altă funcție a indicației regizorale este că adaugă o ultimă trăsătură de maestru la portretul *Regelui* ca opozant activ, nu numai la nivel ideatic, al lui *Hamlet*, postură din ce în ce mai evidentă pe măsură ce actele lui *Hamlet* îl obligă pe *Rege* să riposteze. În spiritul descoperirii coerenței interne a personajelor, în aceeași zi de repetiție, se finalizase la nivel actoricesc o scenă importantă din confruntarea *Rege–Hamlet*, scena „teatrului în teatru". *Regele* îi este ostil lui *Hamlet*, nu e înșelat de masca nebuniei acestuia și vrea să-l îndepărteze, deși *Hamlet* nu l-a demascat încă. El intră în scenă cu intenția de a-l îndepărta, de a-l trimite în Anglia. Capacitatea de a anticipa este o trăsătură comună celor doi adversari, asta le dă puterea cunoașterii pe care regizorul vrea s-o scoată în evidență concentrând atenția scenei pe ei. „Scena este un meci între *Rege* și *Hamlet*, la care celelalte personaje sunt spectatori."

Există în piesă momente dificile, în care evoluția actorului în scenă trebuie să-l ajute să găsească atitudinea interioară justă și, în același timp, să înlesnească comunicarea cu partenerii de joc. O astfel de scenă este scena iatacului. După reprezentarea în fața *Regelui* a piesei prin care *Hamlet* vrea să-l incrimineze pe acesta, *Regina* îl cheamă pe *Hamlet* la ea.

Sensurile scenei sunt clarificate prin intervenția constantă a regizorului de aducere a interpretării în matca „scopului personajului". Răzbunarea este scopul lui *Hamlet*. Copleșit de amărăciune și de povara rupturii afective de mama sa, își concentrează toată atenția asupra *Fantomei Tatălui*. Liviu Ciulei: „Când *Hamlet* vorbește cu *Fantoma* este anulată total relația sa cu *Regina*". Este indicația care a creat protagoniștilor pozițiile de joc, tonul ideal și „împărțirea" jocului lui *Hamlet* între cei doi parteneri (*Fantoma–Regina*) într-o scenă dificilă pentru că trebuia să se adreseze și unei persoane reale și unei „fantome" văzute numai de el conform convenției din piesă. Implicarea simultană și continuă ca intensitate în acest moment a tuturor protagoniștilor ar fi făcut ca atenția spectatorului să se fixeze cu greu asupra lor. Așa devine mult mai grăitoare excluderea *Reginei* dintre cei doi și capătă forță scenică apariția *Fantomei*. Dozarea de prezență–absență din scenă susține patetismului *Reginei*. Iar Ion Cocieru, interpretul *Fantomei Tatălui*, poate să nu altereze solemnitatea apariției sale cu o participare prea evidentă la reuniunea de familie. O altă problemă

de rezolvat în scena iatacului a fost *tempo*-ul diferitelor momente. Un exemplu de perseverență actoricească în găsirea acestei vieți interne a corpului a adus Valeria Seciu. Partenerii s-au antrenat în munca de descoperire, sub ghidarea regizorală. Sufocarea interioară provocată de revelațiile și vorbele schimbate între mamă și fiu a chemat în mod intuitiv gesticulația largă, înfruntarea. Un scaun din decor este mutat de actor în timpul jocului și se capătă acel spațiu într-adevăr vital din punct de vedere psihologic. Scena iatacului a căpătat intensitate în interpretare de la o repetiție la alta. După ce schițarea mișcării scenice a permis actorilor postúrile cele mai natural-dramatice, iar gest, replică și privire s-au legat, Liviu Ciulei a livrat cheia interpretării: „Trebuie să vă aruncați cu totul în scenă".

O zi importantă din această perioadă a fost repetiția pe sens a celebrului monolog hamletian *„A fi sau a nu fi"*, paradigmă a monoloagelor anterioare, meditație asupra acțiunii.

Liviu Ciulei: „–Trebuie fixate în acest monolog rafturile gândirii, apoi se va vedea cum va fi realizat actoricește". Monologul este un proces de gândire cu puncte de descoperire a adevărului. Un adevăr ar fi „Gândirea, deci, ne face lași...", concluzie a oscilării între asumarea unei existențe nedorite și respingerea ei. Altul este „Aici e piedica...", lipsa de certitudine că moartea îți va aduce liniștea. Prima parte a monogului, înainte de „Gândirea, deci, ne face lași...", este spusă de *Hamlet* așezat pe o bancă în partea dreaptă a scenei. *Liviu Ciulei:* „–Partea dreaptă a scenei reprezintă locul rațiunii. Partea stângă a scenei, locul inimii, al sentimentelor". Ne întoarcem mai ușor cu privirea spre partea inimii, mai greu spre dreapta, și efortul acesta cere o sporire a concentrării. A doua parte a monologului este spusă în mijlocul scenei, vizualizându-se oscilația interioară. Poziția permanentă a interpretului din timpul monologului, întors în *trois-quart* față de spectator (îl vedem, dar el își vorbește sieși).

Repetițiile de lumini implică o muncă prodigioasă. Fiecare scenă conține mai multe secvențe de lumină și, după schițarea lor, se face corectura și se stabilesc timpii de trecere de la o situație de iluminare la alta. În afara luminii de scenă există diapozitivele de fundal care se iluminează diferențiat. Schimbările la traseele actorilor datorate punerii luminii sunt memorate prin repetiții susținute.

Repetiția de costume se desfășoară în același timp cu cea de lumini. Vizionarea costumelor aduce observații legate de ținută și de folosirea accesoriilor de îmbrăcăminte. Liviu Ciulei continuă să urmărească jocul actorilor și să insiste asupra atitudinii scenice, să reamintească sensul replicii care nu trebuie niciodată să se șteargă în „curgerea" rolului. O indicație mai generală este intensitatea dramatică și mai ales solemnitatea ca semn al lumii sociale și de idei a piesei.

În perioada finală a repetițiilor se introduc zgomote de scenă, se repetă amănunțit scene mai dificile din punctul de vedere al preciziei mișcării scenice (înmormântarea *Ofeliei*; în foaierul teatrului cei doi protagoniști ai duelului din scena finală se antrenează constant) și se începe repetarea *d'a capo* a piesei cu lumini, costume, zgomote.

Decorul se schimbă la vedere: configurația coloanelor care desenează spațiul de joc al scenelor, aducerea recuzitei, operații în care sunt angrenați personalul și unii actori. Se fac separat repetiții de schimbare a scenelor.

Observând importanța acordată de regizor iluminării, înțelegem că el folosește lumina ca pe un mijloc maleabil complementar simplității expresive a decorului.

Absența muzicii ilustrative își dezvăluie rațiunea de-abia în aceste ultime zile. Acorduri muzicale sobre și neliniștitoare, ca o vibrație dinaintea unui cutremur, răsună numai pe momentele de schimbare, cu un dublu efect: pe de o parte prevestesc înaintarea dramei în zone mai întunecate, pe de altă parte creează un contrast cu liniștea deplină a scenei ce urmează și ajută astfel concentrarea atenției spectatorului asupra replicii. Altfel, muzica apare numai când replica o cere, în rare ocazii, ca în scena primei apariții a *Fantomei* în fața lui *Hamlet*, o muzică venind din fundal de la petrecerea *Regelui*.

Repetițiile înglobează elementele noi și devin din ce în ce mai complete.

Spectacolul prinde culoare, iar Liviu Ciulei inspiră încă actorilor mici gesturi și nuanțe care dau viață și adevăr interpretării. Un exemplu ar fi gestul de „fante" cu care *Laertes* își aranjează părul în oglindă, în prezența complice a *Ofeliei,* în scena „sfaturilor lui *Polonius*". Acest gest mărește contrastul între atmosfera caldă de la începutul scenei și finalul neliniștitor, când *Ofelia*, căreia i s-a interzis să-l mai vadă pe *Hamlet*, dă primele semne de tulburare. Ierarhia socială în relația *Horațio–Marcellus*, unul universitar, celălalt soldat, trebuie să se traducă în poziția lor în scenă când își vorbesc, în ieșirile din scenă, pentru că ierarhia funcționează chiar dacă ambii sunt legați acum prin secretul *Fantomei* fostului rege.

O observație permanentă a regizorului se referă la monologul interior al personajelor care, atunci când nu se manifestă ca atare în monolog, conform convenției scenice, transpare în dialog. Replicile care sunt o emanație a convingerilor celor mai profunde ale personajelor trebuie să fie interpretate într-un fel distinct de adresare partenerului de dialog. Exemplificăm cu situații rebele din timpul repetițiilor. În prima scenă a piesei, *Horațio* le povestește celor doi soldați, zguduit de apariția *Fantomei*, cazuri similare, descrise în istorie, de răsturnare a raportului dintre vii și morți. Liviu Ciulei îi cere interpretului lui *Horațio* să nu se uite mereu la parteneri în cursul povestirii, pentru că cel mai important de redat acum nu este a-i face părtași la povestire, ci a se concentra asupra retrăirii emoțiilor provocate de lectura acestor fapte din istoria Romei. *Hamlet* reacționează la evenimente ca un cărturar; își apropie și disciplinează apariția greu de încadrat în realitatea curentă a *Fantomei* prin exemple din istorie, iată o posibilă interpretare critică a textului animată acum de clarviziunea aparent celei mai banale indicații regizorale. La fel de eliptic este regizorul când repetă indicația într-o altă scenă. Dar actorul o raportează la personaj, pe care și-l cunoaște, iar asistența descoperă că servește sensurile profunde ale textului. Este vorba de scena în care *Hamlet* vede *Fantoma Tatălui* pentru prima dată, iar *Horațio* și cei doi soldați care îl însoțesc îl opresc să urmeze *Fantoma*, temându-se pentru viața lui. *Hamlet* le aduce argumente raționale, le spune că nu se teme, dar, în fața rezistenței lor, se smulge, amenințându-i, și urmează *Fantoma*. Indicația ca *Hamlet* să nu privească spre tovarășii săi apare acum, când *Hamlet* răspunde unui impuls mai puternic decât prudența, pe replica *„Mă strigă soarta!"*. Soarta lui *Hamlet* de acum înainte, pecetluită de promisiunea pe care o face *Fantomei*, este să fie singur și aparițiile lui *Hamlet* de acum înainte vor purta marca însingurării.

HAMLET 1884

GRIGORE MANOLESCU

Hamlet pe scena românească

1861 – La Teatrul cel Mare din București are loc premiera absolută pe o scenă românească a piesei *Hamlet* de William Shakespeare, după adaptarea franceză realizată de Alexandre Dumas-tatăl și Paul Meurice. Partitura „romantizată" a personajului principal a căpătat strălucire grație lui **Mihail Pascaly.**

1884 – **Grigore Manolescu** traduce (versiunea franceză a lui Montégut și Letourneur), regizează și interpretează rolul principal în *Hamlet, prințul Danemarcei*, un prinț „stăpânit de gânduri contradictorii, care se vădea a fi și melancolic, sentimental și revoltat". Spectacolul are loc la Teatrul Național din București.

1895 – La Teatrul Național bucureștean, stagiune deschisă cu *Hamlet*. Luptându-se cu amintirea încă neștearsă a creației lui Grigore Manolescu, **Constantin I. Nottara** aduce însă o „viziune originală și valoroasă, un *Hamlet* frământat de o adâncă dramă, suportată lucid".

1895 – În același timp, la Iași, pe scena Națională, publicul îl putea vedea pe **State Dragomir.**

1906 – Pentru prima dată pe afișul Teatrului Național din Craiova. Protagonist: **Petre Sturdza.**

1908 – **Constantin Mărculescu** va da viață, la Naționalul craiovean, unui *Hamlet* la care mai apoi (în 1922)

revine, retușându-l, fără însă a obține laurii doriți, căci „față de interpretarea clasică a maestrului Nottara nu aduce nici o notă originală".

1909 – Un nou *Hamlet* la Craiova ce va încununa cariera lui **Al. Dem. Dan.** Actorul abordează rolul după un studiu de 15 ani, lăsând posterității și un impresionant caiet de regie. Se va întoarce asupra rolului și în 1919–1920 și 1922–1923.

1912 – An de marcă pentru istoria Teatrului Național din București: **Tony Bulandra** joacă pentru prima dată *Hamlet*, ca apoi, **Aristide Demetriade** să se oprească asupra aceleiași partituri și astfel să rămână în istoria posterității cu „una intre cele mai împlinite trăiri scenice. Având un fizic fragil, răscolit de focul adevărului, o privire contemplativă, reușește însă să pătrundă tragica realitate și s-o supună prin jocul său justițiar."

1922 – **Zaharia Bârsan** dă viață eroului tragediei shakespeariane, pe scena Naționalului clujean.

1925 – Primul spectacol cu text integral. Evenimentul are loc la Teatrul Național din Craiova, interpret fiind **Ion Manolescu.** „M-am străduit să-l joc omenește, să-l redau așa cum l-am înțeles – un suflet ales, revoltat, chinuit."

1926 – La Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, în montarea lui Soare Z. Soare, doi mari actori ai teatrului românesc vor juca alternativ rolul principal: Tony Bulandra și Ion Manolescu.

1937 – Spectacol pus în scenă de către Ion Sava, la Teatrul Național din Iași, avându-l în *Hamlet* pe **Tudor Călin.** Regizorul a imprimat „un ritm cinematografic, i-a indicat protagonistului să alterneze meditația sobră și interiorizată cu sarcasmul și ironia".

1941 – Liviu Rebreanu, directorul Teatrului Național bucureștean, lansează „bătălia celor trei *Hamleți*": **George Vraca** – „sprinten, vioi și totuși concentrat și substanțial"; **George Calboreanu** – „meditativ în singurătate și voit ciudat în relațiile cu cei din jur"; **Valeriu Valentineanu** – „obsedat până la pierzanie de propria lui neliniște".

1958 – La Craiova, la Teatrul Național, cel dintâi *Hamlet* postbelic. Regizorul Vlad Mugur îi oferă tânărului **Gheorghe Cozorici** șansa de a-l întruchipa pe prințul danez în spiritul „nevoii de a ști cât mai bine de vina celor ce trebuie pedepsiți și nevoii de a face cât mai bună și mai aspră dreptatea".

1960 – **Fory Etterlé** joacă în spectacolul lui Ion Olteanu la Teatrul Municipal din București. „Cred că niciodată și nimeni nu-i va putea acoperi toate valențele. Aveam 47 de ani când l-am jucat și numai celebrul monolog m-a costat luni de muncă".

– Istoria Teatrului Național din Cluj consemnează un *Hamlet* pus în scenă de Miron Nicolescu și **Constantin Anatol,** cu acesta din urmă în rolul nefericitului prinț.

1961 – Regizor și în același timp creator al rolului principal, **Dan Nasta** aduce povestea prințului danez pe scena Teatrului Național din Timișoara.

1963 – Primul *Hamlet* la teatrul radiofonic, în regia lui Mihai Zirra. În rolul titular: **Constantin Codrescu.**

1971 – În premieră, pe scena Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, în regia lui Volgyessi Andrei, avându-l protagonist pe **Ferenczy Csongor.**

1974 – La Teatrul Nottara, în viziunea regizorului Dinu Cernescu povestea lui *Hamlet* devine: „tragedie a luptei pentru putere" în care personajele sunt „victime ale destinului, destin înțeles ca un mecanism istoric". În această lume este prins prințul Danemarcei, „un om obișnuit, puțin mai elevat, inteligent, dar nu atât cât să fie perfid, cinstit, dar nu atât cât să fie erou, curajos în limitele normalului". La toate acestea, **Ștefan Iordache** a adăugat, cu strălucire „forță, pasiune, căldură umană".

1983 – Piesa shakespeariană prinde viață și la Teatrul Național din Târgu Mureș, în regia lui Nicolae Scarlat; în rolul principal: **Cornel Popescu.**

1985 – Se joacă pentru a doua oară un spectacol cu text integral. La Teatrul Bulandra, creația complexă a lui Alexandru Tocilescu vorbește despre „relația gândire–acțiune, despre lumea ca lume și teatrul ca teatru, despre orgoliu și umilință, despre viața afectivă și determinările ei, asamblând într-o idee mai multe conotații, în suprapunere de idei". **Ion Caramitru,** interpretul lui *Hamlet*, aduce aici „cel mai aproape de noi creația umanistă a acestui spirit modern".

1987 – Prima apropiere a regizorului Tompa Gábor de textul tragediei are loc pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. *Hamlet*: **Heija Sandor.**

1997 – După zece ani, de data aceasta la Craiova, Tompa Gábor se reîntoarce asupra capodoperei autorului englez. **Adrian Pintea** construiește personajul principal în spiritul lucidității.

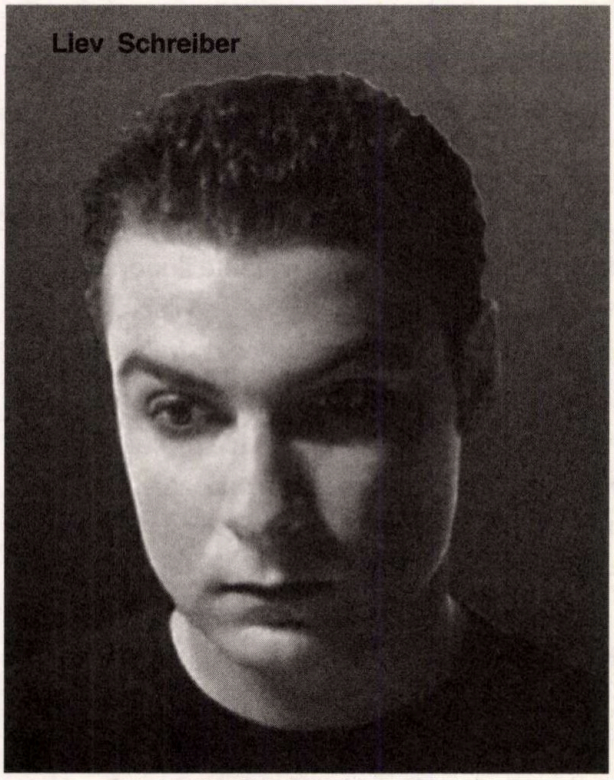
2000 – Din nou la Teatrul Bulandra, un *Hamlet*. Regizor – Liviu Ciulei, interpret principal – **Marcel Iureș.**

Felix ALEXA

Ironia lui Hamlet

De curând, s-a primit, la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", un material publicitar din Statele Unite prezentând o întreagă ofertă de casete video despre momente importante din evoluția teatrului secolului XX sau despre despre mari personalități ca Peter Brook, Robert Wilson, Richard Foreman și stilul lor de lucru. La rubrica „Teatru Experimental", Andrei Șerban ocupă un loc de frunte cu două casete video despre munca sa în teatrul american: scene din repetiții, interviuri cu regizorul și alte personalități ca Joseph Papp sau Ellen Stewart. Uneori un material sec, excesiv de concret, cu prețuri și detalii tehnice, dar care conține implicit și o scară de valori, devine mult mai tranșant în ceea ce privește „amprenta" lăsată de un artist, decât multe studii. Andrei Șerban a marcat, impulsionat și, uneori, dinamitat teatrul american din ultimii 30 de ani. Tânărul regizor român, ce și-a păstrat și în America aerul și suflul avangardist de „copil teribil", a creat în anii '70 momente de vârf ale teatrului american: *Trilogia Antică* la Teatrul La Mama din New York; *Livada de vișini* la Lincoln Center din New York; *Omul cel bun din Seciuan* la Teatrul La Mama și la American Repertory Theatre, Cambridge; *Agamemnon* la „Public Theatre" din New York. Mare parte din succesele sale sunt legate de o figură emblematică a mișcării teatrale americane, Joseph Papp, producător și regizor, creator al lui „Public Theatre" și al celebrului „New York Shakespeare Festival". Pentru Papp și „New York Shakespeare Festival", Andrei Șerban a regizat, pe parcursul a mai mult de 20 de ani: *Livada de vișini* de A.P. Cehov și *Agamemnon* de Eschil în 1977, *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov în 1978, *Umbrelele din Cherbourg* de Jacques Demy și Michel Legrand și *O, ce zile frumoase!* de Samuel Beckett în 1979, *Pescărușul* de A.P. Cehov în 1980. După peregrinări prin toate marile teatre din America și Europa, după montări de spectacole de operă la Paris, Viena, Londra, Veneția, Zürich, San Francisco, Andrei Șerban se întoarce în 1998 la „Public Theater" din New York cu *Cymbeline* de Shakespeare. Montare de mare succes, ce avea să impună pentru un premiu *Obie* un tânăr actor de mare clasă, Liev Schreiber, și să le deschidă drumul pentru o viitoare colaborare shakespeariană. La sfârșitul anului 1999, cei doi încep lucrul, tot la „Public Theater", la *Hamlet*.

Aflat la prima sa confruntare cu prințul danez, Andrei Șerban reușește un spectacol de o simplitate rafinată, plin de soluții regizorale neașteptate, ingenioase, de o mare forță dramatică și vizuală. *Elsinor* devine, în viziunea lui Andrei Șerban, un tărâm al continuei suspiciuni și pânde (*Polonius* are permanent cu el un reportofon, înregistrând tot ce spune *Hamlet*), creând astfel un context în care spiritualitatea și luciditatea „nebună" a lui *Hamlet* se detașează ironic de „viermuiala" celorlalți. Departe de figura romantică a prințului însingurat, *Hamlet*-ul lui Șerban își găsește în Liev Schreiber un interpret ideal. De o mare combustie interioară, manifestată însă într-un joc reținut și subtil, Liev Schreiber are ironie și demență, luciditate și fragilitate în același timp. În *Arta sacră a lui Shakespeare*, teoreticianul Martin Lings, ale cărui idei l-au inspirat pe Șerban pentru această montare, scrie: „Așa cum Adam n-a fost numai omul care a căzut ci, de asemenea, cea mai perfectă creatură, făcută după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, așa și *Hamlet*, care într-un anumit sens îi corespunde lui Adam, nu este numai un pelerin prin purgatoriul vieții, ci și un simbol al stării edenice pierdute a omului".



HAMLET – 2000

Pe parcursul întregii montări, ai senzația unei vivisecții pe care *Hamlet* o face lumii înconjurătoare de la un nivel de spiritualitate ce transcende simpla natură umană. Șerban s-a ferit de toate clișeele (atât de înrădăcinate în noi, uneori inconștient) referitoare la „nebunia" lui *Hamlet* sau a *Ofeliei*. Mizând mai mult pe forța simplicității gestului și pe reținerea crizelor într-o zonă de graniță între luciditatea tăioasă ca o lamă de cuțit și izbucnirea violentă a stărilor lăuntrice, spectacolul devine o dezmembrare vie, modernă între un *Hamlet* și o *Ofelie* ce nu par deloc izolați în lumile lor și un public fascinat de aparenta „normalitate" a personajelor. Într-un decor semnat John Coyne, rafinat ca un desen japonez (un spațiu plin de nisip în care se află o stâncă, aducând cu o grădină Zen, spațiu propice meditației profunde, iar ca un fel de contrapunct în spatele scenei, un zid enorm care avansează din când în când, distrugând parcă liniștea și rafinamentul spațiului din față), în costumele moderne cu accente uneori orientale ale Marianei Drăghici și cu muzica originală a lui Elizabeth Swades (vechea colaboratoare a lui Șerban de la *Trilogia Antică*), spectacolul mi s-a părut o îmbinare reușită între o viziune avangardistă și respectul profund pentru textul shakespearian, așa cum vibrează el astăzi. Apariția actorilor din piesă este pentru Șerban un moment de mare inventivitate, ei venind ca niște spirite înaripate, niște ființe semireale care, paradoxal, dau la iveală, prin arta lor, realitatea cea mai crudă: crima lui *Claudius*.

În discursul lui *Hamlet* către actori, aceștia aduc în scenă afișele spectacolelor cu *Hamleți* celebri, de la Laurence Olivier, Sam Waterston până la Liev Schreiber însuși: *Hamlet* aflat față în față cu propria imagine, cu propriul rol.

O imagine ironică, dar și îngrozitor de crudă: un actor care, privindu-și predecesorii, se metamorfozează în prințul Danemarcei, detașându-se, în același timp, de acest rol emblematic. În aceeași suită de invenție regizorală strălucită este scena „teatrului în teatru", unde Andrei Șerban propune un *Claudius* cabotin (jucat excelent de Colm Feore) și înfiorat nu atât de remușcări, cât de faptul că *Hamlet* încă trăiește. La un moment dat, actorului care joacă regele din „Cursa de șoareci" i se face aparent rău (la indicația lui *Hamlet*), iar trupa îl invită pe *Claudius* să continue reprezentația, ceea ce se și întâmplă. Șerban nu face din *Claudius* doar un spectator la înscenarea propriei crime, ci un participant direct, un dublu al fratelui ucis, pus în situația de a retrăi, fie și numai prin arta teatrului, fiorii victimei sale.

Hamlet-ul de la „Public Theater" din New York e un spectacol tulburător nu atât prin tragismul sau disperarea personajelor, cât prin radiografia exactă, lucidă, sadică și ironică totodată, de mare rafinament pe care *Hamlet* și-o face lui însuși, iar Andrei Șerban, lumii în care trăim.

BALET – DANS – TEATRU

Simona NOJA

„De la fiecare stil trebuie să se ia esența"

Doina Modola: *Există în viața unui artist momente decisive, întâlniri cu personalități declanșatoare, șanse ieșite din comun. Care a fost itinerariul la capătul căruia ați ajuns prim-balerină a Operei din Viena?*

Simona Noja: Am început prin a face gimnastică (de la șapte la zece ani) în echipa olimpică a lui Bela Károly. Copil fiind, dansul mi se părea monoton comparativ cu gimnastica. Dansul era o bucurie a momentului, dar nu-l vedeam ca pe o profesie. Trebuia să am o meserie. Nu mi-am pus problema nici când am terminat Liceul de Coregrafie din Cluj să-mi fac din dans o meserie. După concursul de la Jackson (S.U.A.), în 1990, brusc am realizat această posibilitate. Banii și recunoașterea internațională mi-au confirmat adânc ideea că și dansul poate fi o profesie.

D.M.: *De ce ați preferat Düsseldorful când, în 1990, câștigând acest premiu în S.U.A., puteați să alegeți orice, și New York, Miami, Atlanta, Viena, Stockholm, Basel?*

S.N.: Pentru o anume seriozitate a instituției.

D.M.: *Ați putut s-o ghiciți atât de prompt, la numai 22 de ani, fără o experiență prealabilă a opțiunii?*

S.N.: Seriozitatea unei companii o vezi după mai multe criterii. Din punctul de vedere al repertoriului, al tipului de studii, al programului de repetiții, al spectacolelor ce se rulează etc. Am aflat toate acestea când mi s-a făcut oferta. Pentru mine acel concurs din Statele Unite a fost un moment de răscruce. Aveam de ales la doar 22 de ani (interior, însă, mult mai puțini), ajunsă brusc într-o lume cu totul altfel decât cea în care trăisem, într-o altă limbă, o altă cultură, o altă mentalitate. Fusesem crescută foarte riguros, cu sentimentul că în jurul meu am o totală protecție, care mă ferește de orice. Trăisem într-o lume ideală, desprinsă de pământ. Am avut un șoc, nu numai cultural. A fost foarte dificil să hotărăsc ceva, după ce toată viața nu fusesem în această situație. Trebuia să tratez contracte, țări, etc. Am ales Düsseldorful, unde am rămas patru ani (1991–1995), terminând între timp Facultatea de Litere din Cluj (1994).

Am optat pentru Düsseldorf și după aceea am optat pentru Berlin și Viena, pentru că am vrut să fac tot, să mă bucur de toată paleta dansului contemporan, clasic, neoclasic, modern, dans-teatru, etc. Există extrem de multe aspecte complexe ale dansului actual pe care nici nu le putem cuprinde în limbaj, creând termeni noi. Pentru mine a fost important să fac diverse stiluri ale diverșilor coregrafi, nu să mă limitez la stilul unuia singur.

Mi-am dorit ca în primii treizeci de ani să mă familiarizez cu tot ceea ce e azi în dansul mondial la nivelul cel mai înalt. Pot să dansez acum, cu pregătirea pe care o am în orice stil, să fac față la nivelul cel mai înalt. Asta presupune foarte mult. Mai departe, vreau să transmit eu această artă, să învăț dansatorii și

tinerii să facă față în cât mai multe stiluri posibile. Asta mi se pare foarte important. De la fiecare stil să ia esența și să-și modeleze personalitatea în funcție de stil.

D.M.: *Un rol foarte important în cariera dumneavoastră profesională l-a jucat perioada de la Düsseldorf.*

S.N.: Și Heinz Spoerli, elvețian de limbă germană, cel care păstrează linia net clasică în sensul pur al cuvântului. Acum el este directorul baletului din Zürich. Spoerli e foarte important în perimetrul dansului contemporan nu numai în calitate de coregraf, ci și ca director de teatru. El angajează foarte mulți dansatori tineri pe care îi formează în compania lui. Ca să faci o școală bună ar fi bine să mergi câțiva ani în compania lui Heinz Spoerli, adică la Zürich. Eu l-am cunoscut la Düsseldorf, el fiind acela care mi-a dat contractul la Düsseldorf în 1991.

D.M.: *Apoi, din 1995, ați fost angajată la Opera din Viena...*

S.N.: De fapt, în 1995, am semnat un contract dublu: cu Deutsches Staatsoper din Viena (unde dansam de luni până vineri) și cu opera din Berlin (unde dansam de vineri seara până duminică). Doi ani de zile am muncit în acest sistem.

D.M.: *N-a fost prea solicitantă această experiență, având în vedere exigențele la care se ridică nivelul profesional în aceste instituții de primă mărime în Europa?*

S.N.: A fost extraordinar. Acolo mentalitatea e diferită. Contează într-adevăr fiecare spectacol. Fiecare spectacol e o premieră și chiar cel ce te vede prima oară și acela care nu e deschis pentru dans vrea acea încântare estetică de la început la sfârșit. Nu există a doua oară, „lasă că mâine va fi mai bine". Forsyte spunea: „trebuie să dai dovada totalei împliniri a propriei tale ființe în fiecare moment, în *acest* moment – tot ceea ce ai simțit vreodată, ai gândit vreodată, ai fost vreodată – ești rezultatul tuturor acestor trăiri". Fiecare spectacol e altfel pentru că în fiecare zi te schimbi. Și dacă ești un artist care caută și caută foarte mult, totul se schimbă foarte mult, totul se schimbă foarte des. Azi faci altfel expresia, intensitatea, *timing*-ul. Fiecare moment din spectacol e important, nu există priorități. Există spectacolul. Fiecare moment trebuie să fie atât de perfect, cât poate fi în acel moment. În zilele cu o anumită dispoziție lăuntrică, momente din spectacol le tratezi cu o intensitate extraordinară. Așa rămâne spectacolul viu.

D.M.: *În ultima vreme, stilistica dansului s-a schimbat foarte mult.*

S.N.: Dansul câștigă imens prin deschiderea către alte surse, nu numai către alte arte: mass-media aduc deschiderea către alte mijloace, sportul influențează nu numai mișcările, ci și o anume dinamică. De la început s-a vrut o reîntoarcere către mișcările naturale. Nu putem bate în cuie granițe fixe, ele au devenit flexibile, permeabile. Trebuie să fim toleranți în cel mai bun sens al cuvântului. Dansul clasic împrumută din dansul modern *timing*-ul, o anume forță, extremele mișcării. Nu mai e grațios, pentru gustul de azi și mentalitatea modernă, ce a fost acum o sută de ani. Invers, dansul modern a căpătat o anume rigoare, improvizația e structurată, devine element într-un sistem. William Forsythe, de pildă, director la *Ballet Frankfurt* de vreo 15–20 de ani, a introdus un nou stil de dans extrem de straniu. Foarte aparte e și sistemul de dans, extrem de straniu. Foarte aparte e și sistemul de muncă al acestui grup, care nu e un ansamblu propriu-zis, un corp de balet, ci douăzeci de dansatori, fiecare cu personalitatea lui, fiecare cu fizicalitatea lui, tratat individual. Forsythe nu folosește dansatorii ca un grup, nu-i tratează ca grup. Fiecare are o personalitate proprie și e folosit ca atare. A schimbat structura dansului neoclasic și a dansului clasic

făcându-l neoclasic, continuând astfel ce a început Balanchine în anii '50. Forsythe folosește foarte mult extremele mișcării, de la tehnica dansului clasic, capacitatea corpului de a se mișca în modul cel mai extrem cu putință. *Developpé* nu până la 120°, ca în dansul clasic, ci până la 180° și dacă ar fi posibil l-ar duce la 360°. Sparge orice tipar și dă libertate maximă corpului. Nu poți impune unui picior să meargă până la 360°, dar elanul de acest tip implică o anume dinamică a mișcării. Aceasta duce corpul la o extensiune maximă, care nu poate fi atinsă decât în acel moment de totală libertate, concentrare, eliberare de normă.

D.M.: *Dansatorii săi sunt probabil excepțional dotați...*

S.N.: Nici unul dintre dansatorii lui nu e dotat special pentru balet, nici unul nu are fizicalitatea tradițională, în lumea dansului, adică nu e înalt, subțire, cu picioare lungi, o anume deschidere. Ei nu au o deschidere mare, dar felul în care se mișcă generează o anume energie și dă această impresie.

D.M.: *Întâlnirea cu el, în 1993, îmi mărturiseați, a fost pentru dumneavoastră decisivă profesional. V-a ales totuși, am această convingere, după niște criterii.*

S.N.: Eu sunt o excepție. Am intrat sub incidența preocupărilor lui nu pentru calități, ci pentru că am avut această dinamică a mișcării. O anume dinamică a sportului, dar nu calități fizice. O anumită forță fizică și o anume amplitudine a mișcării. Am fost luată la Forsythe și am intrat sub incidența preocupărilor lui nu pentru că am fost bună la balet, nu pentru că am avut calități tehnice sau o anumită tehnică, ci pentru că am avut o anumită dinamică, extrem de dificilă. Își alege dansatorii după această dinamică. Cine are această dinamică, modul de a se mișca în felul în care el vrea are șansa să evolueze în coregrafiile lui. Nu poți, în mod obișnuit, într-un spectacol de câteva ore, să fii în fiecare secundă, din fiecare oră, la maximumul capacității tale. Ei bine, el spre asta te împinge. Reușește să-și aducă dansatorii într-un anume extaz al mișcării. Pe scenă e așa o tensiune, încât simți ca spectator o emanație, un extaz, o totală dăruire a acestor dansatori pentru mișcare. Eu am intrat în atenția lui prin această energie pe care sunt în stare s-o eman, nicidecum prin calitățile fizice. Calitățile fizice și tehnica au venit ca niște date complementare. Era extrem de motivat și inspirat de prezența mea acolo.

D.M.: *Cât timp ați lucrat cu el?*

S.N.: Am lucrat foarte puțin. Am intrat pentru *In the middle... somewhat elevated.* Acesta e un balet pe care el l-a creat pentru Sylvie Guillaine, care are ea însăși o extensie extrem de mare, fiind una dintre cele mai mari balerine la ora actuală. A lucrat însă absolut accidental cu noi, pentru că el nu caută dansatori cu extensie mare. Dar s-a întâmplat să fie într-un anume moment în acel loc.

D.M.: *Dintre coregrafii de elită ai stilului clasic îmi vorbeați despre Jiri Kylian.*

S.N.: Jiri Kylian de la Neederlands Dance Theatre (N.D.T.). Cu el n-am lucrat personal, dar îl admir foarte mult pentru că e extrem de bine pregătit muzical și folosește partitura muzicală foarte exact, ca un dirijor. E un cunoscător foarte minuțios al muzicii din interiorul ei. Cred că a fost violonist. Creează imagini extrem de plastice. Are o educație muzicală foarte bine pusă la punct, dar s-a format ca dansator. Înainte de a deveni director la Neederlands Theatre, a fost dansator la Stuttgart sub conducerea lui John Cranco. Kilian creează o dinamică a mișcării extraordinară, niște imagini extrem de interesante, bogate, folosind minuțios partitura muzicală, transpunând-o inspirat în dans. În baletul contemporan există acum o anume tendință: coregrafii să folosească muzica mai mult ca fundal sonor. Dansul și muzica se interferează astfel doar pe alocuri, doar incidental, fără ca partitura muzicală să fie o bază pentru dans.

D.M.: *Printre cei care au revoluționat dansul postmodern a fost și Hans van Mannen...*

S.N.: Hans van Mannen (din Amsterdam) a revoluționat, în urmă cu douăzeci de ani, dansul, aducând un anume erotism în dansul modern. Acum douăzeci de ani, faptul de a vedea dansatori goi pe scenă, motivat chiar, era o raritate. Dar coregraful acesta e o raritate și în dansul actual, căci are o percepție ironică a dansului, a mișcării, o percepție foarte subtilă, o distanțare interioară. Dansurile lui toate conțin această tentă ironică. Grotescul are o formă personalizată. El dirijează mulți dansatori îmbrăcați în costume de culoarea pielii și, de jur-împrejur, cu forme care le accentuează formele naturale.

D.M.: *E un lucru vechi în teatru. Îl folosea și Kantor.*

S.N.: Se poate. Dar cum îl folosește el în dans e un lucru nou. Transpunerea mișcării pe această bază se soldează cu un comic foarte actual, bucurându-se de mare succes în Occident, pentru că lumea se destinde și râde. E un comic al detensionării. L-aș mai aminti și pe John Neumeier, american care conduce școala nemțească de balet la Hamburg, e directorul acestei companii de douăzeci și cinci de ani. Fost dansator, foarte intelectualizat, e, probabil, coregraful cel mai citit dintre toți coregrafii, care reușește să transpună acest spirit. E foarte sofisticat în expresie. A fost dansator. Nu cred că are pregătire superioară, dar e intelectual din vocație. Autodidact, poate.

D.M.: *Printre preocupările dumneavoastră a intrat și dans-teatru. Ați lucrat și cu Pina Bausch?*

S.N.: În cazul Pinei Bausch nu e vorba propriu-zis de balet. Poate cuvântul potrivit e mai degrabă *spectacol*. Tulburătoare de-a dreptul, spectacolele ei, realizate cu dansatori foarte buni (cam 20–30 de angajați în companie), nu le poți numi „balet".

D.M.: *Cam pe ce perioadă au contracte angajații?*

S.N.: Depinde. E foarte greu să te adaptezi stilului unui coregraf. În momentul când te-ai adaptat, ești muza lui. Inspirându-l, și el te inspiră pe tine, într-un schimb reciproc și mulți dansatori rămân. De exemplu, William Forsythe are din 20 de dansatori cam 10–12, care sunt de ani de zile cu el. Pina Bausch la fel.

D.M.: *Până la ce vârstă?*

S.N.: Depinde. E foarte dinamic, foarte dur, foarte solicitant ce ți se cere într-un spectacol. Dar există și roluri care au altă solicitare. Deci poți să rămâi în compania lor mulți ani. Unii dansatori sunt foarte buni și-i înțeleg spiritul. Să dansezi, de pildă, într-un balet de Kilian e extrem de dificil. Și se pun praguri atât de înalte încât ești absolut incapabil să le treci. Eu, care am dansat cu Forsyte, ca să dau audiție la el, ar trebui să mă pregătesc foarte bine. Cum te poți pregăti? Nu trebuie să faci ceva, trebuie să fii ceva. Trebuie să fii un material extrem de ușor maleabil în limbajul respectiv. Trebuie să te potrivești.

D.M.: *Ați risca să mergeți acum în trupa lui Forsythe?*

S.N.: Nu. În 1993 mi s-a propus să merg în compania Forsythe. Dar nu-mi dădea destulă libertate personală. Mă dirija să devin materia lui. Aceasta presupune foarte mult. Când văd un balet al lui, plâng efectiv, pentru că mă impresionează atât de mult. Dar nu puteam să-mi subjug personalitatea unui singur creator. Doream să fac cât mai mult.

D.M.: *Timpul a dovedit că aveați dreptate. Cariera dumneavoastră europeană e in continuă ascensiune. Succes!*

Doina MODOLA

Doina MODOLA

Lebedele lui Oleg Danovski

Companie de o anumită ținută, Teatrul de Balet „Oleg Danovski", intitulat astfel în memoria fondatorului său, marele maestru al coregrafiei românești, cunoaște sub direcția doamnei dr. Ana Maria Munteanu o resurecție și o diversificare repertorială și stilistică neavând nimic în comun cu binecunoscuta lene levantină. Întemeiat în 1978 de Oleg Danovski, „personalitate importantă în lumea dansului european", cum îl prezenta critica din străinătate, teatrul purta pe atunci numele „Fantasio", având cea mai tânără trupă, alcătuită din proaspeții absolvenți ai Liceului de Coregrafie din Cluj. Devotat baletului clasic, al cărui promotor era Oleg Danovski, noul teatru a avut drept prim spectacol integral capodopera lui P.I. Ceaikovski, *Lacul lebedelor*. Coregrafia spectacolului aparținea, desigur, lui Oleg Danovski, care montase celebra partitură pentru prima oară în România în 1957, la Teatrul de Operă și Balet din București (acesta înființat în 1954). Evenimentul a însemnat o dată importantă pentru istoria baletului românesc. La noi se mai dansase, parțial, actul al II-lea, în 1932, la Opera Română din București, de către corpul de balet (alcătuit doar cu câțiva ani înainte), cu dansatori formați de Anton Romanovsky și Vera Carraly.

Integrala celebrei partituri a lui P.I. Ceaikovski, a cărei premieră a avut loc la 7 noiembrie 1957, cu Irinel Liciu (*Odette/Odile*) și Gabriel Popescu (*Siegfried*), se bizuia, bineînțeles, pe formula tradițională a coregrafiei lui Lev Ivanov și Marius Petipa (în actul al II-lea) – fundamentul versiunilor coregrafice din întreaga lume. În numai două luni, faimosul coregraf român a izbutit să realizeze montarea, în condițiile în care coregrafii ruși elaborau spectacolul în câțiva ani de repetiții, cu trupe de mare experiență. Aportul creator al lui Oleg Danovski ținea mai ales de sporirea ansamblului, prezentarea dansurilor de caracter, modificarea finalului, în care, în pofida originalului, povestea se sfârșește cu victoria iubirii pure. El a dinamizat evoluția dansatoarelor, a impus, cu rigoarea-i cunoscută, desăvârșita coordonare a desenului scenic, păstrând în forma consacrată *pas de trois* (din actul I), actul al II-lea integral și *pas de deux* (din actul al III-lea).

Foarte solicitant ca execuție și cuprindere, baletul acesta (aparținând unei cunoscute trilogii, din care mai fac parte *Frumoasa din pădurea adormită* și *Spărgătorul de nuci*) reprezintă în sine un prag al profesionalizării, sincronizării trupei, desăvârșirii instrumentalizării corporale. De mai bine de un secol încoace, de când a fost creat (prima versiune coregrafică în 1877, muzica comandată lui Ceaikovski în 1875; versiunea coregrafică Ivanov–Petipa, cea care s-a impus și s-a perpetuat, în 1895), *Lacul lebedelor* constituie o piatră de încercare pentru trupe și coregrafi și o istorie în mic a baletului mondial. „*Lacul lebedelor* rămâne un punct maxim al unei evoluții în istoria baletului, care începe cu *Giselle* în 1841 și se încheie cu *Les Sylphides* în 1909 – epoca de aur a baletului clasic."

De la această primă creație care s-a bucurat de un succes extraordinar, Oleg Danovski a mai montat *Lacul lebedelor* la Opera Română din Cluj (în două rânduri, 1958 și 1971), la Opera Română din Timișoara (1976), la Teatrul de Balet din Constanța (1980), la Ljubliana, Zagreb, Sofia. Toate coregrafiile *Lacului lebedelor* în țară, chiar semnate de alții, reeditează creația sa.

Piesă aparținând repertoriului permanent al Teatrului „Oleg Danovski", *Lacul lebedelor* a întinerit încă o dată sub conducerea artistică a Simonei Noja, prim solistă a Operei din Viena, director artistic al trupei constănțene din vara lui 1999, după primul *Festival Internațional de Teatru-Dans* organizat la Constanța.

Sub conducerea artistică a Simonei Noja, Compania „Oleg Danovski" și-a pregătit turneul anual în Austria, Belgia, Olanda, Elveția, Franța (încununat și anul acesta de succes) într-o lună și zece zile, noua maestră a trupei întrecându-se pe sine în a antrena și desăvârși noii interpreți, dintre care, mai bine de 40%, noi în roluri. Autoritatea profesională a Simonei Noja, a animat interpreții, inducând „cu mănuși de mătase" o exigență și o voință de desăvârșire și modernizare care a dat roade miraculoase. În acest răstimp, au fost pregătite șase distribuții: pentru *Lacul lebedelor*, *Cenușăreasa*, *Chopeniana*, *Cocoșatul de la Nôtre-Dame* care plecau în turneu (și deopotrivă, *Spărgătorul de nuci* și *Motanul încălțat*). Au fost lansați noi soliști (ca Ovidiu Muscalu), au fost avansați în alte categorii alții, afirmați înainte (Gigel Ungureanu a devenit solist 2). A fost modernizat și actualizat stilul. Tensiunea spre perfecțiune a fiecărei clipe și învestirea cu maximă formă, ca exprimare de sine, s-a îmbinat cu ușoare modificări gestuale care fac ținuta mai elastică, extremele mai deschise și mai mobile, decât în stilul clasic tradițional.

Spre deosebire de versiunile tradiționale ale baletului rus, în care basmul își trasează atent fabulația, cu o deosebită atenție pentru teatralitate și interpretarea dramatică a rolurilor, versiunea Oleg Danovski se dedică mai degrabă elogiului mișcării, triumf al valsului tumultuos, îmbătător. Costumația, semnată de lector universitar Unda Popp de la Academia de Artă din București, monocoloră în actul I, fără a singulariza coloristic eroii, a fost diversă și intensă în actul al III-lea (dar parcă uzând de materiale prea compacte, grele pentru dans .

Tutu-urile din actul al II-lea și al IV-lea au fost realizate, într-o concepție nouă, de Eva Schubert de la Opera din Viena, prelungind și facilitând prin linie și material acea vibrație unică a mișcării ce definește muzicalitatea corporalizării ansamblului în *Lacul lebedelor*.

De la început, decorurile Undei Popp sugerează spațiul malefic al lacului, străjuit de siluetele prelungi ale copacilor stilizați, printre care se pierde, ca o părere, fecioara transformată în lebădă (Prologul). Atmosfera de legendă germanică domină și sărbătoarea de la curtea prințului, siluetele de spumă ale dansatoarelor multiplicându-se reflectate fantast pe podeaua lucioasă, în lumina selenară. Doar în actul al III-lea, decorul dobândește concretețea arhitectonică a unei săli de bal princiare, intens luminată, invadată de dinamica energică a dansurilor de caracter: dansul spaniol, napolitan, unguresc, mazurca. *Pas de trois* din actul I a fost excelent interpretat de Olimpia Chea, Melinda Vereș, Cristian Tarcea, deopotrivă ca expresivitate a mișcării și capacitate de caracterizare. Actul al II-lea a fost în întregime realizat cu îngrijire și precizie, trasând ferm itinerarul trupurilor ce se întrec să „vorbească". Cu infime desincronizări au evoluat *Lebedele Mici* (Camelia Neagu, Katia Motovilova, Lili Butunoi, Simona Costea), în volute ample s-au avântat *Lebedele Mari* (Cici Ursul, Melinda Vereș, Violeta Vlas, Anca Strnad) într-o gingașă caligrafie. În rolul principal (*Odette/Odile*), Aliss Tarcea a evoluat cu precizie și conștiinciozitate, mai convingătoare totuși ca lebădă neagră. Impetuoasă și sigură ca *Odile*, a fost mult mai timidă și mai reținută ca *Odette*. Interpretei îi lipsește (încă) acel *vibrato* al mâinilor și al trupului care convertește lebăda albă în expresia inefabilă a simțirii romantice și a vulnerabilității sufletului. Corect, dar fără dăruire pasională, Traian Vlas a realizat un prinț, în care visul și căderea sunt reprezentate îngrijit tehnic. *Rotbart* al lui Daniel Precup a fost uneori pândit de emfază. În schimb, Costel Georgescu, interpretul *Bufonului*, s-a făcut însăși expresia imaginației burlești. Dinamic, vital, inspirat, a fost când izvor al bunei dispoziții, ce saltă, se învârte, parodiază, provoacă (transformând, în actul I, curtea princiară într-un uriaș xilofon și întrecându-se în giumbușlucuri), când confident sensibil și comprehensiv. Salturile sale, piruetele, ritmul, viteza de execuție, îl prezintă într-o formă foarte bună, în progres artistic. Întregul colectiv de dansatori a slujit cu deosebită dăruire construcția armonică și tensiunea lirico-dramatică a spectacolului, pe toată întinderea lui.

Octavian SAIU

Foc, forță, tandrețe

Dedicat lui Malraux, spectacolul constănțean semnat de Gigi Căciuleanu stă sub semnul nevoii de spiritualitate. În toate dimensiunile ei, surprinse de mișcare, viața este o suită de ritualuri discrete care o însoțesc de la naștere spre neființă. Viziunea regizorului-coregraf articulează secvențe în care dansul se îngemănează cu muzica lui Verdi. Axă ordonatoare, care impune coerență și unitate, dialogul muzical-coregrafic creează imagini ce încorporează, fiecare, un grăunte de teatralitate. O psihologizare subtilă hrănește gestul și tendința de geometrizare a spațiului în care trăiesc dansatorii.

Recviemul este dăruit acestui secol când puritatea și frumusețea au fost maculate de violență, de marasmul vulgarității. În perspectiva dualistă a lui Căciuleanu, raportul dintre sacru și profan, dintre ordine și haos capătă valențele celui dintre artă și nonartă.

Semantizarea limbajului trimite la convenția declarată încă de la tragerea cortinei – prin decorul sumar, compus din reflectoare și câteva panouri scrise, care alătură dinamicii corporale cuvinte-cheie: Foc, Forță, Tandrețe... Fiecare dintre ritualurile zugrăvite pe scenă amintește de ele, într-o alchimie care le transformă în Frumos.

Bogdan Nicula

Ritualul nu este pentru Căciuleanu o succesiune de acte, ci o concentrare a energiilor cosmice în faptul uman, ceea ce, prin dans, apropie omul – înger prăbușit – de o altă stare. Prin scenă trec și oamenii obișnuiți, îmbrăcați în negru, însoțiți de obiecte terestre – intruziuni ale lumescului în arta înțeleasă ca ritual al aspirației spre cer. Balerinul împușcat de unul dintre acești „out-sideri" este, poate, cea mai esențializată expresie a grotescului în care s-au cufundat ultimele decenii.

Tehnica impecabilă a artiștilor Companiei Oleg Danovski slujește la construirea unui ansmblu de semne care vorbesc despre naștere, nuntă, moarte, dragoste, atracție, interdicție. Mișcările lor reușesc să înfiripe o

caligrafie a trupurilor care, deși deliberat uniformizate uneori prin cromatică și desenul costumului, se disting prin partituri de personalitate. Și în scenele individuale sau de cuplu, și în cele de grup, măiestria de coregraf – nu întodeauna și acuratețea regizorală – transpare prin calitățile lor. De la ritualul forțelor contorsionate care se întâlnesc, până la ceremonialul carnavalesc, macabru, și la imaginea încercării de a urca la nesfârșit treptele destinului, trupa a păstrat aceeași voluptate și aceeași precizie. Totuși, există momente când ritmul este neadecvat sau, dimpotrivă, dublează inutil mesajul muzicii.

Înainte de final: cuvântul șoptit, ca o taină – punctul culminant. Versurile și mișcarea creează o poezie complexă în care regăsim zădarnicia și speranța din întregul demers spectacular. Șoapta nu tulbură arhitectura sonorităților lui Verdi, ci survine ca o clipă a conștiinței care consfințește o operă închinată existenței – absurde și tragice – într-un „mileniu fără viață".

Încheierea aparține însă dansului și toți cei pe care i-am privit se află acum pe scenă, în albul care-i decupează din întunericul fundalului. Femininul și masculinul își recapătă identitatea. *Recviemul* pentru veacul „doborât" de rău este o rugăciune pentru condiția umană, reîntregită prin această pictură vie, care respiră aerul purtător de Duh al libertății. Bucuria și libertatea sunt, până la urmă, și ele, un ritual...

Teatrul de Balet „Oleg Danovski" – *Requiem. 24 de ritualuri și un cuvânt șoptit.* **Muzica: Giuseppe Verdi. Coregrafia: Gigi Căciuleanu. Scenografia: Gigi Căciuleanu, Eugenia Leca Botezatu. Cu: Felicia Șerbănescu, Costel Georgescu, Aliss Tarcea, Cristian, Tarcea, Bogdan Nicula, Jenna Johnson, Olimpia Cheța, Traian Vlaș, Gigel Ungureanu, Daniel Precup, Simona Costea, Mircea Poleșmic, ș.a.**

Claudia LIPAN

Frumoșii nebuni ai marelui oraș

SMART și Teatrul Odeon – *Independans*, **un proiect susținut de Fundația MAD și SOLITUDE PROJECT. Coregrafii: Vava Ștefănescu, Cătălina Gubandru, Lorette Enache, Eduard Gabia, Mateia Stănculescu, Ema Ciobanu, Ion Dumitrescu, Marius Iorgulescu, Mihai Mihalcea, Elena Zamfirescu, Ioana Popovici, Laura Iva, Silvia Mihai, Carmen Riban. Dansează: Valentina de Piante-Niculae, Maria Baroncea, Irina Roncea, Ana Maria Pavel, Catrinel Sandu, Alexandru Gheorghiu, Dan Popa, Gabriel Costea, Andreea Duță.**

Fundația MAD (Multi-Art Dans) își propune se dezvolte creația coregrafică și susține *in logo* ipoteza că tinerii talentați din România „se pierd înconjurați de ignoranță și nepăsare". Așa o fi? Așa o fi, pentru că mai rar merge omul la un spectacol coregrafic, care nu duce lipsă de oameni, ci de condiții necesare montării. Mai rar apare o companie precum SMART care blagoslovește un grup de tineri coregrafi români cu un spațiu adecvat (Teatrul Odeon), cu bani albi pentru zile negre, cu mecenat în rândul publicului (gratuitate pentru studenți). Și totul purtând sigla *Independans*, adică trei seri de dans contemporan sub responsabilitatea câtorva dintre cei mai buni mânuitori ai corpului. O lume deschisă pentru lume, datorită proiectului nou înființat de coregraful Mihai Mihalcea, *Solitude project*, ca reacție la „șocul viitorului". Și datorită managerului SMART, actrița Oana Pellea, care a intuit faptul că acești tineri premiați pe scene internaționale merită o apreciere autohtonă. Fie ea și în fluxul pașilor mărunți. Pentru că, deh!, altfel nu se poate...

Seriile *Independans* au scos din anestezie 14 momente menținute într-un alt fel de a te comporta lângă celălalt, de a respira împreună cu el jumătăți sau sferturi de oră dispărute mai apoi, o dată cu creatorii. Ca substrat al climatului postmodern apar inserturi cu băi de umor din care se ridică aburi de flash stilistic ce trimit, mai degrabă, la fanteziile „mozartissime" ale lui Gigi Căciuleanu, când minunea se întâmpla „de la inimă spre cer". Execuția coregrafiilor seamănă cu un atelier deschis publicului larg, cu decupaje muzicale de cea mai bună calitate, cu un dans flexibil și teatral, aparent accesibil. Corpul se desface în „urme de elan pe zăpadă", când în realul structural, când în imaginarul sintagmatic. În punctele slabe ale oricăror ființe; acolo unde nu există spațiu (*Către nicăieri*, în coregrafia și interpretarea Mateiei Stănculescu) pentru timpul propus (*Cinci minute din viața mea*, de Eduard Gabia). Câteva clipe de *one-woman-show* (Cătălina Gubandru), sau cvartetul celor trei dansatori plus violoncelistul (coregrafia Lorette Enache) situează prima seară într-un amestec de personalitate și anonimat al individului refugiat în artă. Pentru că *Laitmotivul* invocat de Ema Ciobanu este caricatura improvizațiilor ce vor fi fost. Mai mult sau mai puțin gustate, modelate, descifrate la limita lor plastică.

Într-adevăr ingenios, fragmentul coregrafului Mihai Mihalcea, unde muzica lui Mychael Danna înțeapă precum albina dedicată lui Tristan Tzara și aleasă de Florin Fieroiu în spectacolul *DaDaDans* (Theodor C. Popescu). Congruența celor șase mistere feminine se dezlipește în duplexuri fără astâmpăr, deasupra cărora lumina se înghesuie pe culoare verticale. Am putea spune că trăim o prea fericită stare (în care, din păcate, a eșuat elegant coregrafa franceză Karine Saporta, în urmă cu doi ani), aceea de a îmbina romanțioasa grație a mișcării cu modernul mecanism terapeutic al dansului. *Îngerii sorcoviți* (adică interpreții și coregrafii Ion Dumitrescu și Marius Iorgulescu), sau alt titlu, *Expulzații* (închipuiți de Ioana Popovici), sunt actori sub hipnoza mișcării motivați de vibrațiile care nu le dau pace. Nu se omite nici un segment al corpului care pune artistul în cea mai mare dificultate: aceea de a-l transforma în instrument de lucru fără a-l instrumentaliza. Dansatorul lucrează permanent cu inteligența corpului care, la rându-i, se dovedește a fi un profesor de primă valoare: oamenii devin ființe ale gambelor, ale trunchiului și capului, ale mâinilor, așa cum își imaginează coregrafa Carmen Riban. *Și... acum? Încotro?* a întrebat dansatoarea Silvia Mihai pe muzica lui Yann Tiersen, voci de alto ce îndeamnă ființa să se agațe de orice – de o clipă din viață... iar dacă ne luăm după ce spune Sergiu Anghel (și spune bine!), că acest corp al nostru, pe care ne prefacem că-l știm pe de rost, este „fiul Pământului, al Lunii, al Soarelui și al Universului", rămânem binișor în scaun și învățăm totul despre cădere (sau înălțare!) cu *Orfeul* Vavei Ștefănescu. Ea încheie ultima seară de dans contemporan la Teatrul Odeon.

Vreau să mă opresc puțin (sau mai degrabă să mă mișc) în construcția simbolică mitologică a excelentei noastre coregrafe, care parcă scrie *Jurnalul* unui întreg proiect, început de unii din colaboratorii săi în urmă cu un an la Teatrul „L.S. Bulandra". Dacă atunci premiera sub bagheta școlii de coregrafie franceze – Laura Sini, Damiano Foa, Olivier Renouf – făcea primul pas în trecerea spre o stranie și frumoasă lume a dansului, „pașii 2, 3, 4 și ceilalți până la toată coregrafia" sunt conduși cu expresivitate ludică de Vava Ștefănescu. Va încheia jurnalul de bord dansând tot despre sine, *Despre tine*, ajutată de același Sorin Romanescu, alături de care obținea în '98 Premiul III la Festivalul Eurodans de la Iași. Combinația unui album fotografic răsfoit împreună cu scenografa Andreea Mincic, aduce la rampă un tablou despre care mai există ceva de spus. Un autoportret în grup despre a găsi iubirea, despre râsete, povești și frumusețea neînțelesei vieți, așa cum o vedeau atunci Nichita Stănescu și Yvan Goll, așa cum o vede acum Vava Ștefănescu. O dansatoare din profețiile Pinei Bausch, pledând pentru energie, logica și acuratețea mișcării, pentru centrifuga continuă a ființei, manevrând unicitatea pe care o presupune.

Mândru să fiu aici

Suntem și noi mândri de ceva, de acel „ceva" care face ca lucrurile să se miște și asta rapid, ferm. La un pocnet de deget. Se mișcă lucrurile înspre coregrafie, dinspre coregrafi care au mult să ne spună. De pildă, Katharina Vogel care vine tocmai din Elveția ca să vorbească în pași de dans pe scena Teatrului „Ion Creangă". Este un fenomen și jumătate, așa „mică și slabă" cum o vedem. Un fenomen care se explică cel mai bine prin dans, cu studii de arhitectură și vocație managerială; adică un dans solicitând intelectul. În urma unui spectacol al Carlottei Ikeda la Viena, Katharina Vogel și-a descoperit înclinațiile care o apropie de o investigație minuțioasă a lumii dansului. Organizând proiecte de spectacol, câștigând premii pentru interpretări singulare sau alături de cunoscuți muzicieni (*Chief Josef*, *Eating the sound and drinking the fish*, 1995 și 1996; *X-legged Sally*, 1995; *Velvet iglu*, 2000), Vogel rămâne ca o istorie neterminată. Care, dintr-un moment într-altul, ar putea să-și lipească alte pagini. Nu de alta, dar spectacolul de la București, *Proud to be here*, apărut într-un sfârșit canicular de stagiune, a fost printre primele piese selecționate pentru Festivalul Internațional de Dans „București. Vest"

Echipa artistică aleasă de Katharina Vogel nu este una la voia întâmplării. Coregrafa prezenta anul trecut, la Teatrul Național din București, un atelier la care au participat aproape 30 de dansatori, iar în aprilie, anul acesta, audiența era gata pregătită. Prima lucrare de grup a coregrafei-scriitor pune sub observație patru (actori) dansatori. Pe trei dintre ei i-am văzut în diferite festivaluri și spectacole: Mateia Stănculescu (recent urmărită la *Independans*), Florin Fieroiu (de data asta în calitate de interpret, dar cu siguranță a avut un cuvânt de spus), Dragoș Bucur și Alexandru Jitea (cu „dorul de doi", după *DaDaDans*). Li se alătură o dansatoare rusoaică, Inna Șvarț, cu tendințe clasice studiate la școlile din Moscova. *Mândru să fiu aici* este ca un mijloc de comunicare în masă, un acces spre blocul informațional cu care vine din urmă Katharina Vogel, și care înseamnă un concept (de)personalizat, crescut în intimitatea lui claustrofobă. Legătura este cea între spațiu și timp, singura viabilă, vandabilă, accesibilă individului care lucrează en-detail, cu elemente ce revin la forma lor bazică. Și asta tot timpul! Care timp? Cel pe care îl presează cu atâta înverșunare între corp și modul lui de a se manifesta.

O prezență deosebită este cea a cântăreței norvegiene Kristin Norderval, soprană și compozitoare care merge pas cu pas lângă interpreți (cu vocea, firește), care influențată de artiști precum Robert Wilson, Martha Clarka și Victoria Marlls, plasează muzica concomitent cu spectacolul, într-o demonstrație „pe viu" a valorii, chiar atunci când spectatorul aude sunetele dansatorilor coordonate în colaje muzicale.

Teatrul-dans imaginat de Katharina Vogel nu omite nimic din ceea ce intelectul ar putea improviza. Mișcarea nu înseamnă agitație permanentă și efort de colaborare a membrelor corpului. Mișcare e timbrul vocii cu care actorii își pun întrebări sau găsesc răspunsuri, mișcare e în inserturile de fotografii, în stop-cadre convingător corelate cu muzica. Mișcare e peste tot. Ea țipă din actori, din pianul de pe scenă, din furnicăturile spectatorului. Vogel lucrează între transparență și imagine, între ceea ce se poate vedea și ceea ce dispare. O legătură în care artiștii înșiși (uimiți de prea multe posibilități) descoperă cine sunt cu adevărat, cât timp au la dispoziție să-și descopere calea, cum este simțită lovitura care atinge individualitatea lor.

Teatrul „Ion Creangă" – *Proud to be here.* **Coregrafia: Katharina Vogel. Muzica: Kristin Norderval. Interpreți: Mateia Stănculescu, Florin Fieroiu, Inna Șvarț, Dragoș Bucur, Alexandru Jitea. Proiect realizat de Fundația Culturală „Proiect DCM".**

TEATRU! TEATRU?

Victor PARHON

Antologic!

Mi-a fost dat să văd, în ultimul sfert de veac XX, trei mari spectacole, cu fiecare dintre cele trei piese ale clasicului rus A.V. Suhovo-Kobâlin. Citite atent și descifrate în esența lor, piesele lui Suhovo-Kobâlin s-au dovedit de fiecare dată „actuale" și nu mă îndoiesc că vor rămâne astfel și în veacul ce vine, pentru cei care vor ști să se apropie de ele cu respectul cuvenit actului de cultură teatrală. Nu neapărat cu sfială de restaurator și inhibiții paralizante, dar nici cu dorința fățișă de a întoarce piesele pe dos și a le face de nerecunoscut, așa cum s-a mai întâmplat și se mai întâmplă încă la noi, uneori chiar în aplauzele unei critici teatrale ea însăși debusolate.

În urmă cu ani, la Târgu Mureș, regretatul György Harag dădea, în finalul reprezentației cu *Moartea lui Tarelkin*, o cutremurătoare imagine a țarismului în expansiune (amintind de invazia Cehoslovaciei, din '68), tot în regimul parabolei scenice situându-se și spectacolul său de la Teatrul de Comedie din București, cu *Procesul,* intentat deopotrivă sufocantei birocrații țariste, ca și celei socialiste, de care n-am scăpat, de altfel, nici astăzi.

Am scris despre aceste spectacole la timpul lor și o fac cu plăcere și acum, pentru a consemna antologicul spectacol al Teatrului Național „I.L. Caragiale" din București cu *Nunta lui Krecinski*, în regia decisă, autoritară și aplicată a lui Felix Alexa, care trece, cu această reprezentație, în linia întâi a directorilor noștri de scenă. N-am surprins, pe întreg parcursul spectacolului, nici o ezitare, nici o concesie făcută unui interpret sau altuia, nici o îngroșare comică ieșind din tipologia personajului, nici o scădere de ritm sau relaxare de moment a tensiunii aproape halucinante a întregului. Imaginea delicată a puștiului blond, de până mai ieri, parcă mai mult „băiatul mamei" decât al tatălui (reputatul regizor Alexa Visarion), trebuie completată cu datele de fond ale unei voințe ieșite din comun și ale unei indubitabile maturități artistice. Ei îi datorăm *atitudinea față de text*, cea care decide profunzimea demersului regizoral, delimitând-o de noianul năzdrăvăniilor temerare, lipsite de argumentație artistică.

Aici, în *Nunta lui Krecinski*, „fidelitatea" punerii în scenă a piesei se dovedește pentru Felix Alexa singura cale validă de sondare a sensurilor sale profunde, „actuale", cele care o apropie de nerușinarea marilor escrocherii de azi, făcute în văzul tuturor și la lumina zilei. E meritul regizorului de a fi lucrat minuțios nu numai cu fiecare actor în parte, ci și cu scenografa Diana Ruxandra Ion, transformând limitările Sălii Amfiteatru în prilejuri de virtuozitate artistică, până și schimbările de decor, făcute la vedere putând lua aplauze „la scenă deschisă".

Nici nu știm cu care actori s-ar cuveni să începem, într-atât sunt de strălucite creațiile multora dintre ei. În dificilul rol al lui *Krecinski*, Costel Constantin are o extraordinară revenire în forță, personajul nefiind un găinar oarecare, ci un geniu al ingineriilor financiare, cum li se zice azi, devorat de *patima* escrocheriei. E șarmant și convingător din prima până în ultima clipă, parcă sortit să străbată veacurile, nu urmărit de poliție, ca în piesă, ci în

Costel Constantin și
Valentin Uritescu

Foto: **Mihail E. Cratofil**

cârdășie cu ea, ca-n viață. Un rol de palmares, un rol de ținut minte, o impresionantă ștachetă artistică, de la care n-am vrea ca actorul să mai coboare vreodată.

Partea leului, prin tradiție, îi revine lui *Raspliuev*, personaj șlefuit cu minuție de bijutier și creat dintr-o infinitate de nuanțe de cel care a devenit astăzi marele actor Valentin Uritescu. (În urmă cu vreo 50 de ani, rolul a fost creat pare-se magistral de Grigore Vasiliu-Birlic, în regia lui Ion Fințeșteanu, după cum ne asigură, entuziasmat, George Ciprian.) De la prima până la ultima replică, Valentin Uritescu e parcă în transă, posedat de mici diavoli care-l împing înainte, pe buza prăpastiei, gata oricând să cadă, dar revenindu-și în ultima clipă prin nu se știe care miracol. E de neînțeles de unde poate avea atâta energie și cum și-o poate consuma până la epuizare aproape în fiecare scenă, îndreptățindu-ne să vorbim mai curând de un fenomen al naturii decât de un actor care-și drămuiește eforturile.

L-am văzut în nenumărate roluri, în ultimii vreo treizeci și ceva de ani, dar n-am crezut niciodată că poate ajunge la o astfel de culme a performanței artistice precum în acest aiuritor *Raspliuev*, de o fascinantă concretețe fantastă. E obligatoriu ca această creație să fie avută în vedere la anul, la Gala Premiilor UNITER, pentru cel mai bun actor al anului, după cum întreg spectacolul poate concura cu succes la titlul de cel mai bun spectacol al anului.

În rolul mătușii *Atueva*, Carmen Stănescu ne oferă o cuceritoare imagine a acestui personaj plin de grație, dar fără prea multă minte, gata să-și împingă nepoțica în mâinile lui *Krecinski* pentru fumurile nobiliare în care acesta o învăluie. Face exact ce și cât trebuie Matei Alexandru în moșierul *Muromski*, cu precizarea că această perfectă adecvare la rol e ea însăși o creație ce nu stă la îndemâna oricui. Rolul fiicei sale, *Lidocika*, capătă prospețime și farmec în interpretarea Medeei Marinescu, tânăra actriță construindu-și rolul cu grație juvenilă, dar și cu o marcantă disponibilitate pentru tensionarea lăuntrică, adusă în prim plan în finalul spectacolului.

O mențiune specială se cuvine actorului (regizor) Grigore Gonța, autorul unei excelente compoziții în boierașul *Nelkin*, cel ce are parte doar de ponoase, vrând să dea în vileag toată potlogăria lui *Krecinski* și a lui *Raspliuev*. E demnă de reținut savuroasa evoluție a lui Mihai Călin în *Fiodor*, convingându-ne încă o dată că e vorba de un actor deosebit de înzestrat, care ar fi păcat să se irosească doar în jocurile de bingo ale televiziunii.

În fine, sunt menționabili pentru acuratețea prestației lor Bogdan Mușatescu (*Beck*), Alexandru Hasnaș (*Șcebnev*) și Ion Ionuț Ciocia (*Tișka*).

E impresionantă puterea de sugestie a recuzitei și a cadrului scenografic, iar plăcerea cu care joacă actorii nu se putea să nu ni se transmită și nouă, într-o seară de neuitat. De la *Vassa Jeleznova* de Gorki în regia lui Ion Cojar, Naționalul bucureștean n-a mai avut un asemenea spectacol, atât de bine articulat în toate compartimentele sale și cu atât de impresionante creații actoricești. Puteți merge oricând la acest regal de teatru, purtând semnătura regizorului Felix Alexa.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" – *Nunta lui Krecinski* **de A.V. Suhovo-Kobîlin. Traducere de Al. Kiriței și Sonia Filip. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Regia: Felix Alexa. Cu: Costel Constantin, Matei Alexandru, Carmen Stănescu, Medeea Marinescu, Valentin Uritescu, Grigore Gonța, Bogdan Mușatescu, Mihai Călin, Alexandru Hasnaș, Ion Ionuț Ciocia, Dragoș Ionescu, Emil Mureșan.**

Doina PAPP

Redingota poetului și monstrul naționalist

Multe patimi mai stârnește acest an aniversar Eminescu și mulți își mai potrivesc țintele la adăpostul negrăitor al memoriei sale. Ca un blestem parcă, acum ca și pe vremea sa, poetul e disputat în arena politichiei sau în aule prea strâmte pentru dimensiunile posterității sale. Dincolo de discuțiile cu adevărat profesioniste, filologice sau de alt ordin, polemica cea mai înfierbântată se încinge pare-se, provocată de fantoma monstrului naționalist care ne ațâță vigilența după decembrie '89. E adevărat, comuniștii au speculat până la degradare o anumită coardă a sensibilității poetului, făcând astfel orice abordare în această direcție foarte dificilă. E adevărat și că imposibilitatea în care ne-am aflat de a-l cita integral pe Eminescu, pentru că cenzura elimina din poeme pasajele care făceau aluzie la prezentul derizoriu, a supralicitat adorațiile dintr-o „utopie regresivă", transferate fără jenă asupra conducătorilor în viață. Dar încrâncenarea cu care unii pretind să-i retragem lui Eminescu cetățenia, lăsându-l să vorbească doar ca poet universal – fiindcă altfel trebuie să recunoaștem că i-a părtinit pe români în fața istoriei – riscă să producă alte exagerări.

Se cuvin făcute mai des aceste observații în acest an marcat și în omagii, lăsând pe seama cercetătorilor cântărirea și interpretarea operei, acum când avem acces discreționar la ea. Așa încât nu cred că este productiv să ne năpustim asupra unei idei nobile a Teatrului Național de a face un spectacol Eminescu, cu toate riscurile presupuse de un asemenea demers.

Dintotdeauna reînvierea pe scenă sau pe ecran , chiar și în pagini literare, a unor figuri emblematice, legendare, cu valoare de efigie în istoria și cultura universală a fost dificilă, dacă nu imposibilă, asemenea încercări au sfârșit mereu prin a livra publicului doar o imagine subiectivă, totdeauna discutabilă și îndeobște contestată. Cu atât mai mult când biografia de referință are multe pete albe și altele hașurate.

Cea mai bună idee în materie mi s-a părut a fi a lui Mihail Bulgakov, care, după ce a fantazat scriind o viață a domnului Moliere, i-a consacrat lui Pușkin o piesă de teatru în care Poetul nu apare (*Ultimele zile ale lui Pușkin*). O soluție inteligentă. Nimeni nu i-a mai putut reproșa astfel că s-a abătut de la adevăr în evocarea sa și cu toții și-au putut imagina exact după voie personajul.

Revenind la Eminescu, înclin să cred că o anumită atitudine reverențioasă este în zilele noastre mult mai potrivită pentru tot mai împuținata noastră încredere în posibilitățile de redresare morală, decât o viziune critică pentru care câți oare sunt pregătiți. Din câte am aflat, Cristian Tiberiu Popescu, autorul scenariului ce stă la baza spectacolului de la Teatrul Național – care nu este la prima încercare în domeniu (într-o suită de piese-document a scris pentru radio un scenariu despre Ioana d'Arc, altul despre procesul lui Maniu) – a oferit teatrului un opus extrem de voluminos. Tăieturile s-au impus. Regizorul a optat pentru versiunea de spectacol pe care ne-a prezentat-o. Dacă a rezultat o imagine unilaterală, ea a fost pusă sub semnul citatului din titlu: *Și mai potoliți-l pe Eminescu*, amendându-se astfel tocmai anumite excese patriotice care au apărut multora ostentativ scoase din context. Și, totuși, ar fi de apreciat că, din grijă pentru adevăr și probitate, autorul a ales o formulă mai curând documentară, colând textele selectate într-o structură

expozitivă: dramatică doar prin substanța de viață pe care o acoperă. A fost poate prea categoric, lăsând impresia că simplifică lucrurile tocmai acolo unde se cerea mai multă prudență și nuanțări, sau acest lucru a rezultat în urma reducțiilor aplicate de spectacol textului. Nu se știe însă ce ar fi obținut dacă ar fi dezvoltat mai multă ambiguitate. Intuiesc și faptul că, vrând să evite clișeele care compun istoria evocărilor legate de biografia poetului, saturate de episoadele amoroase și „spectaculosul" traseu al bolii mentale, autorul a vrut să ne restituie o imagine mai bărbătească, a implicării poetului în destinele țării, despre care a scris, cum se știe, cu vehemență. O cale plină de capcane și ea, dintre care cea mai evidentă și greu de ocolit s-a dovedit a fi retorica patetică. Dar cum să joci în afara pozei, roluri scrise să semene cu fotografiile din manualele școlare? Cum să-i faci pe Creangă sau pe Maiorescu să nu fie livrești? S-ar încumeta cineva să le inventeze replici și să-i auzim vorbind ca la „Lăptăria lui Enache", bunăoară? Onești, realizatorii spectacolului au preferat să ne anime un tablou de epocă. Cu o anumită viziune asupra biografiei poetului, mai convențională poate, și cu anumite mijloace, ale unui teatru burghez, probabil demodat, dar antologat și el în istorii. Problema care se pune, cred, este cea a credibilității. Și aici se cuvine să fim prudenți când manifestăm atâta respingere, în vreme ce publicul dă năvală.

Cu prilejul „Zilelor Eminescu", din ianuarie de la Ipotești, am văzut un film realizat de Ion Sapdaru prin locurile botoșănene și ieșene de care se leagă numele poetului. Inclusiv Socola. Dominanta mizerabilă, sordidul imaginilor care puneau accent pe un context atribuit *à rebours* epocii, menit să-i condamne complicitatea vinovată la destinul poetului, era, la rândul ei discutabilă. La Teatrul Național, *Eminescu* vine parcă din saloanele reginei poete Carmen Sylva (tot se comentează pe marginea acestei posibile întâlniri). Nu e rufos, nici pauper, cum ni-l descrie spre-o pildă Eugen Lovinescu. De ce n-ar fi și această imagine viabilă? La sărbătorirea poetului în acest an la Londra, la British Library, Eminescu era inclus faimoasei familii a poeților lakisti (Keats îndeosebi). Sir Richard Eyer i-a rostit poemele cu nespusă eleganță. Nici abordarea lucidă a civismului din fragmentele de proză alese, pe care și-a asumat-o Ion Caramitru, n-a fost lipsită de distincție. Și nu mi-ar fi părut rău dacă cineva, știind cât de cât istorie, s-ar fi gândit atunci și la unii strămoși ai poetului, de felul unui Bălcescu.

Pe scena Teatrului Național din București, Sala Atelier, și e semnificativ că s-a ales acest spațiu pentru montare, Dan Puric și-a asumat fără timorare imaginea unui *Eminescu* tribun. Actorul nu este prin datele sale naturale un tip de erou. Distribuirea lui a fost cu atât mai inspirată. El transmite, comunică emoția sa. A faptului de a-l închipui în fața noastră pe poet. O face cu simplitate, cu măsură, cu bun gust. Regizorul Grigore Gonța a dovedit și el înțelepciune în a pune mereu la vedere distanța convenției. Că Eminescu n-ar fi contat, pe cât ni se spune aici, în calculele politicienilor vremii, că de fapt eroii zilei erau alții și nu se împiedicau într-atât de articolele lui cârtitoare de la „Timpul", că povestea urmăririi de către agenții imperiilor, la a cărei temelie se aprindea din când în când jarul, pare o exagerare, sunt presupuneri, cum o ipoteză este și aceea a autorului scenariului de față, ce trebuie cred, respectată. Tocmai pentru că acest an aniversar, spre deosebire de centenarul sărbătorit sub dictatură (1989), se bucură de libertatea fără margini a unei repuneri în chestiune, din care auzim prea des doar bruiajul.

Nicolae PRELIPCEANU

Umilința sau moartea?

Puțină lume știe că, în București, undeva, pe o stradă puțin frecventată, într-un cartier pe cale de distrugere, la Teatrul Evreiesc de Stat, s-a dat, în câteva seri din aprilie, unul dintre cele mai dure spectacole din câte s-au putut vedea în această adevărată metropolă a teatrului. Spun „s-a dat", pentru că, între timp, spectacolul a plecat, s-a dus în Europa, unde-și va petrece câteva, bune, luni.

An die Musik, sau cum s-ar spune, în românește, *Pe muzică*, e spectacolul concentrat, esență de spectacol, cu doar câteva intervenții ale cuvântului în text (da, în text-ura spectacolului), mișcare și suferință exprimată mai exact decât dacă în ajutor ar fi fost chemat cuvântul. (Sigur că supraveghetorul neamț, *SS*-istul, dă scurte comenzi cu vorbe, dar acestea, deși în nemțește sau în englezește, sunt înțelese de toată lumea, chiar și de aceia care nu au habar de aceste limbi, căci materia spectacolului invadează și zona cuvântului, convertindu-l.)

Pe scurt, este vorba despre persecutarea evreilor, în ghetou și în lagăre; în prima parte a spectacolului există sugestii din povestea *Annei Frank*; mai totul pe muzică; se știe că germanii – totuși *SS*-iștii făceau parte din acest mare popor cultural – iubeau muzica. Și încă nu pe aceea, coruptă, „de cartier", care ne omoară nouă azi ultimele resturi ale sensibilității și rafinamentului, ci pe Bach, pe Beethoven, și pe alții, la fel de mari, pe care chiar ei i-au dat omenirii.

Spectacolul e realizat în cheie dură, spuneam, iar tensiunea de pe scenă îi invadează pe spectatori, de altfel așezați și ei pe scenă. Dacă n-ar fi decât înfundarea cu pâine albă a gurilor flămânde evreiești de către primul supraveghetor *SS*, ori umilirea prin dezbrăcare, pe care – se pare – au practicat-o și securiștii români cu unii disidenți, și tot ar fi greu să suporți gradul de umilire a ființei umane expus. Dar acestea sunt doar punctele de început și de sfârșit, între ele se desfășoară o întreagă gamă de alte mișcări, vizibile sau infinitezimale, pornite în scopul umilirii, al aneantizării ființei, ceea ce azi un om civilizat nu ar face nici cu un animal. Și, de altfel, un om civilizat nici atunci nu ar fi făcut așa ceva cu un animal.

Oare n-ar trebui să mai revedem, din când în când, filmul *Mondo cane*?

La un moment dat al spectacolului, m-am întrebat chiar dacă moartea nu e cumva preferabilă acestei umilințe extreme, până la dispariție, a ființei omenești. Căci, ființa nu e numai alcătuirea de carne pe care o vedem, și o râvnim uneori, ci și altceva, invizibil, ceva pe care naziștii sau securiștii au știut să-l calce cu cizmele lor pentru a-l anihila. Și parcă-l văd pe Marcello Mastroianni în acel film de neuitat, în fața corpului copilului entuziasmat de sosirea americanilor la Roma, călcat chiar de un tanc american, din greșeală. Cu tancul se poate călca și partea invizibilă a ființei umane, se poate face din ea un monstru pe care-l cam vedem, azi, cu ochiul liber. Cu tancul și cu ideologia, cum au făcut naziștii și bolșevicii. Atâta doar că aceștia din urmă nu au făcut-o „an die Musik" sau, de fapt, tot pe muzică au făcut-o, dar pe una imbecilă și imbecilizatoare, pe gustul lor.

Dar revenind la spectacolul de la Teatrul Evreiesc de Stat, întrebările lui stăruie mult timp după ce această subtilă îmbinare a chinuirii sufletului cu aceea a trupului – în spatele căreia se poate întrezări și dramul de erotism feroce de dinainte de civilizații – a încetat. Stăruie și întrebarea asupra „colaborării" evreilor la chinuirea și uciderea lor,

aruncată explicit în spectacol. De ce, adică, nu s-au ridicat toți ca unul, cu arma în mână, ca în ghetoul varșovian, și de ce s-au încolonat, cuminți, spre fabricile morții? Poate tocmai pentru că partea cealaltă a ființei lor fusese ucisă deja, sau măcar anesteziată, prin teroarea întreprinsă asupra acestui popor timp de secole. Dar noi, cei din Est, de ce nu ne-am ridicat, toți ca unul, cu arma în mână, contra invadatorilor bolșevici? Nu cumva eram și noi pe jumătate morți și mai suntem încă?

Teatrul Evreiesc de Stat în coproducție cu Judith Knight–Gill Lloyd–ARTSADMIN, Festival d'Avignon, Hebbel Theater Berlin, Rotterdanse Sohonwburg, Théâtre de la Manufacture CDN Nancy Lorraine – *An die Musik* de Pip Simmons după o idee originală de Rudy Engelander. Regia: Pip Simmons. Muzica: Chris Jordan. Coregrafia: Violeta Captari. În distribuție: Delia Ciorăsteanu, Monica Broos, Cristina Cioran, Radu Captari, Octavian Mardari, Gică Andrușcă, Mihai Calotă, Virgil Constantin, Răzvan Popa. Data premierei: 10 aprilie 2000.

Constantin PARASCHIVESCU

Delirul puterii

La sfârșitul stagiunii sale – care nu mai e prin tradiție în august, pentru că în perioada estivală nu mai vin spectatori... (?!), Teatrul „Ovidiu" din Constanța (în colaborare cu Consulatul General al Republicii Elene, Fundația „Musae" și Filarmonica „Marea Neagră") ne-a invitat la o premieră mondială: *Opera pentru viitori dictatori* de Andonis Doriadis. Cine e autorul? „Dramaturg, poet, actor, jurnalist grec de expresie franceză", ne informează îngrijitul caiet-program. De ce de expresie franceză? Pentru că, după debutul său cu o plachetă de versuri în 1960, regimul coloneilor l-a interzis în 1967, l-a arestat, torturat și exilat și de atunci a trăit în Franța. Unde i-au fost publicate poeme în „Lettres Françaises" și „Temps modernes" și câteva piese de teatru – *O după-amiază ciudată*, *Who's Who*, *Miracolul*, *Partidă de șah*, *Străinii*, *Acropolis* – i-au fost reprezentate la Festivalul de la Avignon și mai multe posturi de radio și televiziune din Franța, Belgia, Elveția, Portugalia etc. „Sunt fericit că piesa mea *Opera pentru viitorii dictatori* – declară domnia-sa – după treizeci de ani de așteptare, va avea premiera mondială în România, la Constanța." Deci, a fost scrisă cam în 1970, în exil probabil, ca o răbufnire împotriva crudelor persecuții la care a fost supus de poliția politică a coloneilor. Și nejucată până acum.

Premiera de la Constanța a avut caracterul unui eveniment. Prezentată în cadrul „Zilelor culturii elene", care au mai cuprins concerte simfonice și alte manifestări, ea a adus în seara de gală un număr impresionant de invitați de origine greacă și pe însuși domnul Doriadis, autorul piesei. Despre care Lucian Pintilie spune că e (citez tot din caietul-program) „un dramaturg special, care mânuiește cu adresă arma periculoasă a grotescului". Dacă a spus „periculoasă", presupun că s-a gândit la ferocitatea ei demascatoare, care, de la un celebru strămoș elin, Aristofan, lovește viciile fără cruțare, hiperbolizând. De ferocitate dă dovadă și domnul Doriadis, demascând dezumanizarea produsă de setea și delirul puterii. Cu mijloace care hiperbolizează isteria celor implicați în joc, cu identitate îndoielnică, reprezentând categorii din pleava societății, fără vertebre și substanță cenușie în vârf de trup – vagabonzi, hoți, cerșetori, prostituate, torționari, asasini etc. Într-un joc de teatru, ca experiment, pentru care e adus și un profesor de artă dramatică, să-i învețe pe neisprăviți cum să interpreteze rolurile de miniștri, monarhi, într-un cuvânt de demnitari cu soarta poporului în mână. Textul are alură de libret, cu arii, duete și coruri interpretate în dese rânduri de protagoniști, pe muzică de Mikis

Theodorakis, cu aranjament și orchestrație de Dumitru Capoianu, ceea ce dă un sens referinței din titlu, amintind parcă de *Opera de trei parale* a lui Bertolt Brecht. Partea muzicală e și cea mai sugestivă componentă a spectacolului, dând relief, intensitate și uneori expresie artistică revelatoare unei acțiuni care nu suie într-o gradație, ci se rotește parcă în jurul unor episoade cu aer de improvizație. Dramaturgul declanșează isteria ca o lecție de teatru, cu mesaje în consecință – „viața e un teatru", „politica e un circ" –, dar nu insistă și nu aprofundează motivul, în degringolada orgiastică de care sunt cuprinși cei aflați în joc, fără nume, cu identitate vagă numai – *Domnul X*, *Doamna*, *Domnul 1* ... până la *8* (cobaii experimentului), *Femei fatale*, *polițiști*. Singurele nume care apar în distribuție fiind *Emmanuel* și *Nicolas*, unui reprezentând un Iisus nerecunoscut de nimeni, celălalt un revoluționar crucificat, dar nu sunt sigur că în această ordine.

Regizorul spectacolului, născut la Atena în 1955, este Yannis Margaritis, director al Teatrului „Primăverii" și profesor la Universitatea (bănuiesc de artă) „Stavracu". El a realizat o montare care se distinge prin nerv, mișcare și diversitate portretistică. Sunt ingenioase și savuros parodiate în expresie personajele, cu contribuția scenografei Rodica Arghir, de la ținuta uniformă a costumelor și pălăriilor gri, cu ochelari negri, a celor opt domni – amintindu-ne nouă, și nu numai, de funesta forță de oprimare a libertății, cu singura materie cenușie din dotare –, la varietatea pestriță a veșmintelor ulterioare, ale lor și ale femeilor fatale din anturaj. E o permanentă mobilitate în spațiul scenei, un neastâmpăr frenetic uneori, alteori abia stăpânit, care domină un organism ce viermuiește fără odihnă, pradă instinctelor. Nervul se manifestă în articulațiile acestei mișcări, cu explozii de delir, gesturi extravagante și obscene, intensitate agresivă. Nu e și ritm în această dezlănțuire grotescă, iar ceea ce e mai supărător e stridența aproape generală a țipetelor, care fac insuportabilă o bună parte din spectacol. Dintr-un vacarm continuu nu mai e posibil să înțelegi mare lucru și să te impresioneze ceva. De aceea nici nu se prea râde la spectacol, deși e vorba de o parodie în tușe groase care stigmatizează ridicolul impusturii și prostiei agresive.

După un început anonim și moale, Vasile Cojocaru și Cristina Oprean realizează ceva distinct în dominarea jocului, cu personajele lor *Domnul X* și *Doamna*. Un bun prilej de a-și etala măiestria satirică îl are Virgil Andriescu în rolul *Domnului 3*, *Mareșalul*, și îl folosește din plin, gradând savuros bățoșenia și împăunarea celui mai mare în grad. Relief comic inspirat dau și Liviu Manolache–*Domnul 6*, *Arhiepiscopul*, Eugen Mazilu–*Domnul 1*, *Ministrul Informației și Propagandei*, Nicodim Ungureanu–*Domnul 2*, *Șambelanul*, Nae Stângaciu–*Domnul 8*, *Regele nătâng*. Lăcrămioara Moscaliuc–*Regina*, Diana Lupan–*Doamna de onoare*, Laura Iordan–*Femeia din club*, sunt excentrice cum le cere partitura și nimic mai mult. Un cuvânt de apreciere pentru orchestra amplasată pe un fel de tribună în mijlocul scenei, sub o copertină, și pentru dirijorul ei, Radu Ciornei, care a făcut eforturi să asigure sincronizarea cu vocile actorilor de jos, în condiții în care nu se vedeau și nu se auzeau reciproc prea bine.

Teatrul „Ovidiu" din Constanța – *Opera pentru viitorii dictatori* de Andonis Doriadis. Traducerea: Cristina Oprean-Ciorei. Muzica: Mikis Theodorakis. Aranjament muzical și orchestrație: Dumitru Capoianu. Regia artistică: Yannis Margaritis. Scenografia: Rodica Arghir. Coregrafia: Călin Hanțiu. Dirijor: Radu Ciorei. Distribuția: Vasile Cojocaru, Cristina Oprean, Eugen Mazilu, Nicodim Ungureanu, Virgil Andriescu, Radu Niculescu, Iulian Enache, Liviu Manolache, Marian Miron, Nae Stângaciu , Lăcrămioara Moscaliuc, Diana Lupan, Mircea Moldovan, Ion Ciolan, Lică Gherghilescu, Laura Iordan, Laura Iordan, Dana Trifan, Iulian Lincu, Lucian Zaharia, Emil Bârlădeanu. Data premierei mondiale: 25 iunie 2000.

Elisabeta POP

I-ar fi plăcut și autorului

Trăind alături de colegii lor maghiari, artiștii ardeleni au fost, mereu, ceva mai la curent cu dramaturgia și cu spectacolele în limba maghiară din Ungaria vecină. Scrise în 1966 și 1967, *Joc de pisici* și, respectiv, *Familia Tót* au ajuns, ca să zic așa în România, ca texte și ca ecouri la spectacolele din Ungaria, puțin timp de la apariție. Un mare turneu budapestan la București, cu *Joc de pisici*, a întregit oarecum imaginea despre talentul cu totul original al lui Örkeny István. Jucând-o vreme de patru sau cinci stagiuni, pe de-acum celebra *Doamnă Orban*, marea actriță Sulyok Maria, după 300 de reprezentații devenise o legendă vie... La Târgu Mureș sau la Teatrul „L.S. Bulandra", Kovács György sau Ioan Taub și-au încercat forțele pe acest text bizar, dar fermecător... Mari actori au dat viață insolitelor personaje ale acestei tragicomedii: Rannai Bella, Töröcsik Mari, Szamossy Kornelia, Vali Voiculescu-Pepino, Beate Fredanov, Fory Etterle ș.a.

„Ce soi de comedie o mai fi și asta – se spune că ar fi exclamat la premieră un important critic maghiar. Că mie unul mi s-au umezit ochii la final..." După care a făcut o pasiune pentru piesă, scriind despre ea un frumos și consistent eseu... Nu numai curaj, ci și un talent deosebit i-au trebuit lui Örkeny István pentru a se apropia cu înțelegere și cu duioșie de universul atât de fragil și delicat al așa-numitei vârste a treia. Vârstă căreia, iată, i se potrivește cum nu se poate mai bine registrul tragicomic; bătrânii, indiferent de gradul lor de cultură și de educație, fiind un amestec înduioșător de înțelepciune și clovnerie, de romantism desuet și adesea de răutate infantilă, ceea ce-i face nu de puține ori grotești și plini de poezie în același timp. *Doamna Orban* este o femeie din această categorie: la fel ca neuitata Cabirie felliniană, ea vrea să se bucure, senină și plină de candoare, de iubire și prietenie, până la moarte. Nimic din sentimentele vârstei tinere nu o ocolesc: dragoste, gelozie, gând adolescentin de sinucidere când află că e înșelată etc. La 62 de ani ea se comportă ca la 20, pentru că inima ei a rămas tânără, chiar dacă trupul ei a îmbătrânit, chiar dacă a devenit „o babă șleampătă", nimeni nu se mai miră că cei mai mulți râd de ea, o iau peste picior, o cred nebună. Întrebarea care ne urmărește însă este: oare cine sunt normalii, ei, copiii *Doamnei Orban*, indiferenți și egoiști, preocupați numai și numai de carierele lor – *Paula*, perpetua infidelă, capabilă de trădarea prieteniei, *Viktor*, artistul bătrân și depășit, capricios și mâncău, așteptând dragoste și dăruire din partea femeilor, dar incapabil să dăruiască un strop de tandrețe, mama lui, arțăgoasă și posesivă, legată ombilical de flăcăul ei bătrân... sau *Șoricelul* mic și tandru, neuitând să intre în jocul pisicilor... bătrâne, ori *Doamna Orban*, nicicând o cochetă, dar mereu un om adevărat, sincer, iubitor, credul, visător... sufletește tânără, tânără... E simplu, pare simplu să observi de pe margine că o doamnă bătrână, cam zăpăcită, purtând pantofi scâlciați sau desperecheați, rochii demodate sau de împrumut, pălării aiurite... e îndrăgostită până peste urechi de tenorul *Viktor*, îl urmărește, simte că e trădată de două ori – și de *Paula*, prietena ei și de omul iubit, luptă pentru el, vrea să se sinucidă, nemaivăzând ce rost are să trăiască după atâtea decepții...

Nu poți să nu observi însă cât de liberă este *Doamna Orban*, ce spirit liber posedă... mâța asta bătrână și simpatică, cât de puțin conformistă este ea, infinit mai liberă decât tinerii din jurul ei... Plină

și de surprize și de neprevăzut, cu ea nu te poți plictisi niciodată, pentru că ea n-a uitat să se joace și știm bine că spiritul ludic dă măsura adevăratei tinereți... Și dacă, în final, ursuza și sobra *Gizi*, sora din străinătate țintuită în scaunul cu rotile, intră în jocul de-a șoricelul și pisica, înseamnă că a revenit la viață, la autentic, la firesc, la normal, lăsând altora ipocriziile, prefăcătoriile, minciunile împăciuitoare, liniștitoare...

Regizorul Parászka Miklós a văzut desigur numeroase montări cu celebra piesă a lui Örkeny. Motiv pentru care semnează la Oradea un spectacol numai aparent „cuminte", de fapt polemic în datele lui esențiale. În primul rând, propunând rolul *Doamna Orban*, cu un curaj răsplătit de succes, unei actrițe aflată la jumătatea carierei, încă tânără și frumoasă, dar, ca actrița nr. 1 a trupei maghiare, capabilă să se îmbătrânească și să se urâțească fizic, lăsând drum liber sufletului să se descopere, să se arate în toată frumusețea lui. Talentul de excepție al actriței și-a pus și de data aceasta cuvântul: jocul ei este rafinat și nuanțat, firescul nu este nicidecum unul al străzii, al cotidianului, ci unul artistic, de mare subtilitate. Csiky Ibolya, căci despre ea vorbim, interpretă strălucită a celor mai importante roluri din marele repertoriu (de unde nu lipsesc Shakespeare și Cehov, Madach și Caragiale, tragicii greci și comedia contemporană), nu numai că a acceptat, dar a și dorit să-și încununeze cei 30 de ani de actorie pe scena orădeană cu acest rol dificil și generos totodată.

Dacă ne gândim că tot 30 de ani sărbătoresc cu acest prilej și actorii Márton Erzsébet și Czintos Jozsef, interpreții excepționali ai celorlalte două personaje importante ale piesei, *Giza* și *Viktor*, constatăm că spectacolul a fost unul... jubiliar. De unde și aplauzele binemeritate care nu se mai sfârșeau, din seara premierei. Flori, discursuri, vorbe frumoase, îmbrățișări, aplauze – hrană dorită și binecuvântată de artiști, mai ales în vremuri nu tocmai prielnice artei...

În rolul *Gizei*, cum spuneam, o altă actriță încă tânără și foarte frumoasă, Márton Erzsébet, i-a oferit personajului, în afară de părul cărunt strâns elegant într-un coc mic, bătrânesc, o rochie neagră sobră, o înțelepciune uscată, o distincție oarecum impusă din afara ființei ei, a femeii frustrate, silită să-și ducă viața în scaunul cu rotile, dar visând necontenit la zilele senine și fără griji ale copilăriei atât de îndepărtate. Jocul actriței este marcat de o rezervă rece, distantă, nici un gest nu trădează zbaterile ei interioare, până în final când, surpriză, se dezlănțuie și intră în... jocul de-a pisica... O face frumos, într-un amestec de vis și realitate sau, cine știe, de viață și moarte...

În rolul *Viktor*, tenorul îmbătrânit în tabieturi și egoisme, actorul invitat în spectacol, Czintos Jozsef, refuză să copieze jocul și maniera de abordare ale altor interpreți. El a găsit pentru personajul său atât de antipatic puțină milă, arătându-ne fețele etern valabile ale bărbaților obișnuiți să fie cocoloșiți și adulați de femei care le cad la picioare cu iubire și admirație. Nici un exces, nici o ostentație, doar măsură și profesionalism.

În celelalte roluri, de mai mică întindere, dar importante în economia spectacolului, Halasi Erzsébet aduce o *Paula* plăcută, dar de o viclenie femeiască și o duplicitate care atrage antipatia spectatorilor: ea are încă suficiente capcane și mreje pentru a-l atrage pe *Viktor*, cu toate că se plânge de dureri la rinichi sau de inconvenientele bătrâneții.

Gajay Ágnes – în rolul *Șoricelului* – are candoare și sinceritate, știind să dăruiască, fără strop de interes sau ironie, căldura sufletească și iubire adevărată. Se vede bine că maestra alături de care ucenicește cu folos tânăra actriță a primit-o cu generozitate,

dezvăluindu-i câte ceva din secretele meseriei. Se simt bine împreună, lucru lăudabil, dacă ne gândim și la alt, la cu totul alt tip de posibile relații scenice. Bányai Irén aduce pe scenă o mamă (mama lui *Viktor*) arțăgoasă și posesivă, rea și incapabilă să accepte despărțirea de fiul ei, un copil... bătrân și capricios. Profesionistă serioasă, actrița arată și acum, într-un rol mic, ce multe și solide calități artistice posedă.

Fără a impresiona în mod deosebit, dar rezolvându-și temeinic partiturile, Kovács Enikö (*Ilus*) și Giacomello Roberto (*Iózsi*) completează în mod fericit distribuția. Ei sunt copiii insensibili și indiferenți ai *Doamnei Orban*, cei care n-o înțeleg pe mama lor, judecând-o cu măsurile lor... Borsos Barna (*Chelnerul*) are în priviri, la fiecare apariție, înțelegerea și complicitatea de care *Doamna Orban* are nevoie.

Decorul (Meleg Vilmos) este strict funcțional, obiectele având însă aproape o legătură de rudenie cu stăpâna lor, fiind deci bine alese și bine puse în valoare. Costumele (Kelemen Kata) au personalitate, „joacă" aș zice, cu personajele lor. Când îmbrăcată ca un pom de Crăciun, caraghioasă dar înduioșătoare, *Doamna Orban* poartă niște haine care nu s-ar mai potrivi nimănui: acelea ale personalității ei inconfundabile.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa Szigligeti – *Joc de pisici* de Örkeny Istvan. Regia artistică: Parászka Miklós. Asistent regie: Kiss Török Ildikó. Decor: Meleg Vilmos. Costume: Kelemen Kata. Ilustrația muzicală: Mandrédi Annamária. Distribuția: Csiky Ibolya – Premiul „Poor Lili" și Premiul „Szentgyorgyi István", Márton Erzsébet, Csintos József, Halasi Erzsébet, Gajai Ágnes, Kovács Enikö, Bányai Irén, Giacomello Roberto, Borsos Barna. Data premierei: 5 mai 2000.

Csintos Jozsef, Csiky Ibolya și Márton Erzébet

Foto: **Vasile Gheorghe**

„Infernul sunt ceilalți"

Într-o vreme în care sălile Casele de Cultură – câte au mai rămas – sunt îngrijorător de pline la spectacole gen *Rangă și Mangă*, *Vacanța Mare* sau *Băieți, de băieți*, nu poți să nu saluți din toată inima un afiș – fie el și minuscul – care te invită la un spectacol cu o piesă de Sartre. Oricare ar fi ea. Gestul tinerei regizoare Alina Hiristea mi se pare cu atât mai lăudabil, cu cât a fost atent pregătit, nicidecum o întâmplare. Ea a tradus din nou piesa, încercându-și puterile spre a da o versiune scenică mai apropiată de ce dorea să exprime spectacolul, cu toate că avea la îndemână traducerea impecabilă semnată de Mihai Șora. Analiști serioși ai teatrului sartrian au căzut de acord că dramaturgul a încercat să găsească soluții de reconciliere a omului cu universul atât de ostil, personajele sale având capacitatea de a găsi, de a descoperi un sens vieții. Eroii pieselor sale, cu predilecție intelectuali, sunt preocupați în cel mai înalt grad de găsirea adevărului, a identității proprii, a locului pe care îl ocupă în imensitatea universului. Acești eroi trăiesc uneori într-o lume imaginată, bântuită de propriile lor fantasme, refuzând să se supună normelor înguste și rigide care ne guvernează, încercând să ne domine. De unde și pofta lor – sau cine știe, nevoia – de a simula viața în loc s-o trăiască cu adevărat, nota lor cabotină, existența lor continuă, paradoxal consumată între opoziție și complicitate. Personaje în situații-limită – nimic mai ofertant din punct de vedere dramatic. Piesă pe gustul actorilor, dornici să se exprime pe partituri

Mariana Neagu și **Mariana Presecan**

dense și bogate în idei. Dar, dincolo de această posibilă capcană, regizoarea a intuit just, dacă nu, până la capăt, un mesaj existențial și unul estetic, de o incontestabilă valoare și autenticitate.

Într-un spațiu bine gândit și împărțit (deși cam impropriu pentru vară, nefiind ventilat, actori și spectatori sufocându-se de căldură), cu o scară care, venind dinspre tavan, dă impresia a coborî în Infern, actorii intră legați la ochi și însoțiți de un enigmatic personaj ce aduce a bodyguard. Autorul l-a numit *Băiatul de serviciu*. Nu știe spectatorul încă – surpriza a fost bine întreținută – cine sunt și unde se află. Un frison cuprinde întreaga asistență când află că AICI e chiar lumea cealaltă, un fel de iad, de infern. Bărbatul, viril și dinamic, *Garcin*, e un literat și un publicist din Rio, căruia i s-au trimis fără milă în piept douăsprezece gloanțe. Actorul Doru Fârte i-a dăruit măsură, o vreme, pânda sa între cele două femei, care-l urmează, fiind străbătută de o firească suspiciune. Pătimaș, excesiv de dinamic, el ratează câteva scene de intimitate blândă și de meditație gravă. În interpretarea îngrijită și studiată a Marianei Neagu, *Inès* este o femeie refulată, ale cărei complexe ar trebui să-i dea multă răutate. Mica funcționară de poștă, cu clare înclinații lesbiene are, în interpretarea sa, mai ales teama de necunoscut și nu răutatea, e mai curând disperată că s-a ales praful de toată viața ei, decât dornică de răzbunare. Ei i-aș cere să-și „dea drumul", cum se spune, să nu se autocenzureze, exact atâta cât ar trebui să se autotempereze Doru Fârte.

Cea mai echilibrată interpretare a găsit-o Mariana Presecan, blonda *Estelle,* frumoasă, sensibilă, speriată, încercând și aici și acum, ca toți, de altfel, să mintă și să se autoamăgească. Puțină căldură în scenele de amor cu *Garcin* și, eventual o repulsie mai vădită la apropierea lui *Inès*, o feminitate mai agresivă ar colora în plus personajul ei, de altfel, convingător și cu o traiectorie precisă.

Regizoarea s-a ferit să tragă concluzii moralizatoare. Și nici mesaje ostentative nu ne trimite. Pur și simplu ne oferă, într-o haină aproape de un spectacol cu o piesă polițistă – deci foarte accesibilă și pe gustul tineretului – o poveste ale cărei înțelesuri de subtext, extrem de bogate și de subtile, nu ajung, din nefericire, prea departe. Este, de fapt, și reproșul cel mai important pe care i-l aduc regizoarei: timiditatea – ori, poate, neputința interpreților de a accede la zonele respective – cu care se apropie de perimetrul metafizic al piesei, de zona inefabilă, transcendentală a piesei.

Nu vom încheia fără să remarcăm profesionalismul cu care rezolvă un rol episodic actorul, foarte tânăr și el, Adrian Locovei. Cu fiecare apariție, confirmă o școală bună, serioasă și o dorință de a merita roluri de anvergură.

Costumele Vioarei Bara sunt, ca de obicei, nu numai frumos croite și din materiale nobile, mătăsuri și dantele, ci au și ceva misterios și magic. Păcat doar că, furată de albeață și de stranietatea sunetului, scenografa a apelat la covorul de pietricele albe pe care se târau cele două actrițe cu rochiile lor superbe. Părea ușor sadică, propunerea, recunosc. Mie, una, așa mi s-a părut, dar nu e prima dată că observ asocierea unor materiale care nu „merg" câtuși de puțin laolaltă.

Acest spectacol confirmă încrederea în talentul și seriozitatea regizoarei pe care o așteptăm cu interes în stagiunea care vine.

Teatrul de Stat din Oradea (secția română) – *Cu ușile închise* **de Jean-Paul Sartre. Traducerea și adaptarea: Alina Hiristea. Regia și coloana sonoră: Alina Hiristea. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Mariana Neagu, Doru Fârte, Mariana Presecan, Adrian Locovei.**

Ștefan OPREA

Tartuffe fără Tartuffe

E greu de spus dacă deplasarea accentelor de pe personajul principal pe comicul de situație și pe caracterele de al doilea plan, a fost intenția inițială a regizorului sau dacă aceasta s-a produs din cauza incapacității interpretului principal (Teodor Corban) de a purta personajul în toată complexitatea lui caracteriologică și comportamentală. Consemnabil rămâne doar rezultatul. Din personajul atât de riguros construit de autor, din smeritul fățarnic, sfântul mișel, omul cu două fețe și cu suflet nemernic, din monumentul de ipocrizie interpretul n-a „scos" decât un portret oarecare de om rău și viclean care-și urmărește niște interese, profitând de credulitatea, de naivitatea și de bigotismul partenerilor. Regizorul Petru Vutcărău a găsit și a folosit cu inteligență, cu precizie și cu efect imediat, alte rezerve atât în textul molieresc, cât și în grupul de interpreți; a deplasat – cum spuneam – accentele pe situații, a dat prioritate altor caractere, obținând un umor fabulos și un ritm amețitor al comediei care – cel puțin pentru momentul reprezentației – îl fac pe spectator să uite că l-a pierdut pe drum pe *Tartuffe* și să exulte copios în prezența celorlalte personaje, excepțional conturate, mai ales de Ion Sapdaru (*Orgon*) și de Ada Gârțoman-Suhar (*Dorine*), care izbutesc adevărate regaluri comice. *Tartuffe* nu mai e, deci, prioritar un spectacol al marii ipocrizii și fățărnicii, ci unul al monumentalei credulități orgoniene și pernelliene, o satiră a bigotismului și a naivității împinse până la prostie. Din această perspectivă, Petru Vutcărău a condus măiestrit întreaga dezvoltare scenică, asigurându-i ritmul și culori inedite, un fast comic învăluitor, cu efecte în cascadă. Cei doi actori mai sus pomeniți sunt protagoniștii acestei izbânzi. Pe cât de fixe sunt ideile lui *Orgon*, pe atât de mobile, de diverse, de colorate și nuanțate sunt mijloacele interpretative ale lui Ion Sapdaru în evidențierea ridicolului personajului. Atitudinile, gesturile, inflexiunile vocale, privirea, chipul când nuanțat de siguranța de sine, când răvășit de perplexitate, când brăzdat de dezamăgire și tristețe – toate se adună într-un remarcabil portret fizic și spiritual. Interpretată, de obicei, de o tânără frumoasă și sprințară, subreta *Dorine* e, acum, o pitorească *mamașa*, pe cât de vârstnică, pe atât de voluminoasă. Contrastul dintre masivitatea fizică și sprinteneala mișcării, dintre șiretenie și onestitate, prezența dinamică și eficientă în toate scenele-cheie, inteligența și spontaneitatea *Dorinei* sunt reliefate de Ada Gârțoman-Suhar cu un umor amplu, ferit de tușe groase. Vine imediat, în acord cu aceste interpretări, Doru Aftanasiu cu al său *Damis* în chip de rocker modern. Prin acest personaj, regizorul a voit să aducă spectacolul, în mod explicit, la condiția actualității, deși există în text destule date de fond – de altfel, atent subliniate – care-i conferă carat contemporan: ipocrizia, impostura, înșelătoria, fățărnicia, raptul de bunuri materiale etc. Rockerul, însă, e și spectaculos și de efect imediat. Nu l-am agreat ca atare, dar recunosc reușita cu totul deosebită a actorului. Ca și a Tatianei Ionesi – o *Mme Pernelle* arțăgoasă, orgolioasă și ridicolă în credulitatea ei nemăsurată. Personajul debutează greoi (în ciuda ritmului fizic al scenei respective) din cauza rostirii neclare a versurilor (traducerea e stufoasă și mălăiață!), dar pe parcurs câștigă în volubilitate și umor.

Cu excepția menționată la început (Teodor Corban), regizorul a obținut de la fiecare interpret rezultatele scontate în urma unei minuțioase insistențe asupra fiecărui rol, descoperind nuanțe subtile și finisând atent. Sunt, astfel, prezențe vii, convingătoare, fiecare cu o legitimare artistică limpede: Anne-Marie Chertic (*Elmire*), Doina Deleanu (*Mariane*), Liviu Manoliu (*Loyal*), Adi Carauleanu (*Valere*), Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Radu Ghilaș, Antonela

Cornici, Petronela Grigorescu și Bogdan Farcaș (*servitori*). Tot acest ansamblu de personaje – existente în text sau inventate de regizor – se mișcă unitar și motivat. Doar Vitalie Bichir – în mod surprinzător – pare din altă parte; el alunecă peste personaj, ieșind din tonalitatea generală.

O singură scenă – inventată de regizor tot în ideea actualizării (mai mult a modei!) – ni s-a părut nelalocul ei, dar nu pentru faptul că e grețoasă, ci pentru că se suprapune peste o alta, esențială, anulând-o: cei doi servitori ai lui *Tartuffe*, homosexuali (!), se drăgostesc în paralel cu scena în care *Tartuffe* e surprins în flagrant sentimental cu *Elmire*. Toată atenția se îndreaptă – evident – spre aceștia, deși, din perspectiva conflictului, „demersul" lor nu are nici o relevanță. Scenografia semnată de Axenti Marfa constituie – prin ingeniozitatea elaborării spațiului dramatic, prin armonia coloristică și dinamica volumelor – un punct de rezistență al spectacolului, contribuind decisiv la unitatea lui ideatică și stilistică.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – *Tartuffe* de Molière. Traducerea: A. Toma. Regia: Petru Vutcărău. Scenografia: Axenti Marfa. Mișcarea scenică: Victoria Bucun. Distribuția: Tatiana Ionesi, Ion Sapdaru, Anne-Marie Chertic, Teodor Corban, Ada Gârțoman-Suhar, Doina Deleanu, Adi Carauleanu, Vitalie Bichir, Doru Aftanasiu, Liviu Manoliu, Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Petronela Grigorescu, Antonela Cornici, Radu Ghilaș și Bogdan Farcaș. Data premierei: 20 aprilie 2000.

Excesul de realism

Teatrul Național din Iași și-a încheiat stagiunea 1999–2000 cu o premieră românească, prefigurând programul stagiunii viitoare anunțat ca prioritar românesc. A fost prezentată, în premieră absolută, piesa *Mașina de vânt* a actorului și scriitorului Constantin Popa, în regia autorului. Este a treia lucrare dramatică a acestuia care vede luminile rampei în Casa lui Alecsandri.

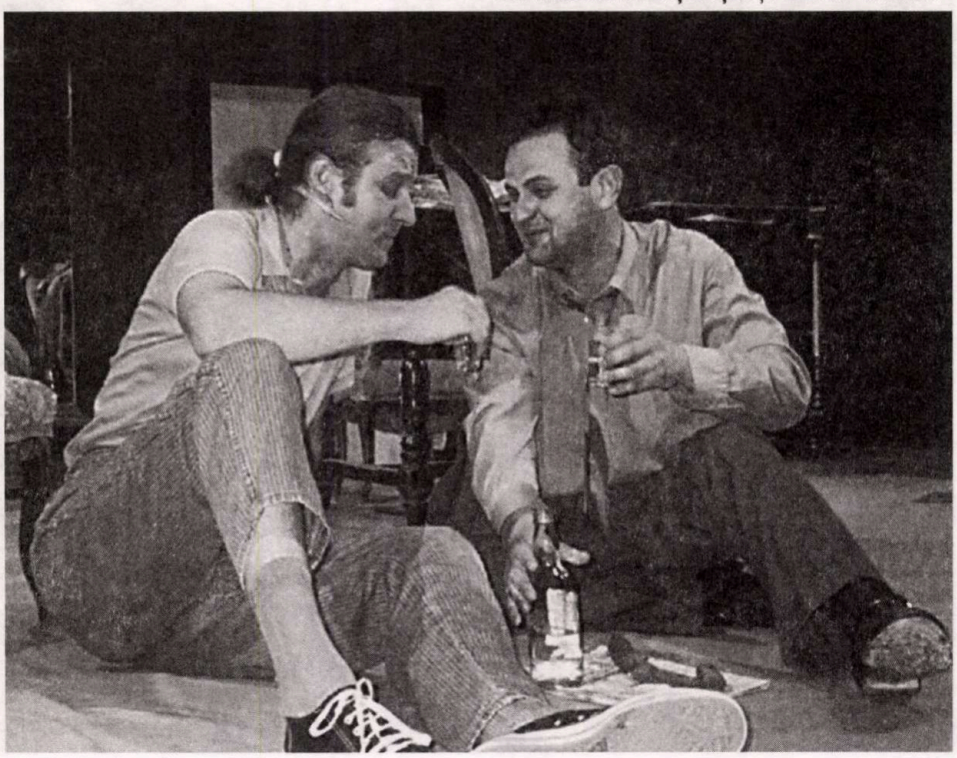
Urmărit de obsesii și spaime care l-au marcat în perioada comunistă, autorul încearcă să se elibereze de monștri, spunând o „poveste populară în două stări, câteva renunțări și trei avertismente" – cum își subintitulează el piesa – în care efectuează o operație „chirurgicală" asupra sentimentelor. „Corpul" supus operației e un cuplu conjugal constituit cam forțat: el poet, ea agronoamă, el cu lumea ideilor și a metaforelor, ea cu porumbul și sfecla de zahăr, sfere menite din start incompatibilității. De aici până la rutina vieții conjugale și la incomprehensiuni erodante nu-i decât un pas; el caută iubirea absolută, ea își dorește iubirea domestică, terestră: cu bucătărie, mașină de spălat, pat conjugal rezistent etc. Lui i se pare că a descoperit absolutul iubirii în ființa unei studente la filologie – care *este* și *nu este* reală; autorul ne-o prezintă ca ființă concretă, dar ne lasă să înțelegem și că ar fi doar o creație a imaginației poetice. Acest balans al bărbatului între realitate și imaginație nu-i suficient speculat dramaturgic, deși ar fi fost o sursă generoasă de ridicare a conflictului într-un plan ideatic superior. Dramaturgul pare că nu s-a putut hotărî să-și folosească șansa pe care singur și-a creat-o și, urmărit – cum spuneam – de obsesiile unei perioade revolute, trage mereu lucrurile spre pământ, datându-le și localizându-le. Așa se face că, în locul unei piese despre absolutul iubirii, avem una despre viața conjugală rutinieră într-o societate supusă dictaturii, în care individul nu e liber să-și trăiască viața așa cum și-ar dori. Societatea se amestecă brutal și demagogic – prin inși special pregătiți pentru aceasta – dictându-i individului cum trebuie să-și trăiască viața și cum trebuie să fie familia lui, adică: nucleu solid, sănătos al respectivei

societăți. Este, fără îndoială, aici, un fond dramatic ce poate fi valorificat fructuos și Constantin Popa îl valorifică. Sub presiunea reprezentantului principial al moralității socialiste, familia amenințată de disoluție prin alunecarea bărbatului în idealitate revine la banalitatea vieții conjugale spre disperarea soțului-poet, care, în final, rostește un lamento sprijinit pe celebrul vers eminescian „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" (vers în care dramaturgul își îngăduie să introducă un *așa*, adaptându-l, deci, situației date: „Nu credeam să-nvăț a muri *așa* vreodată"!). Spectacolul întărește accentele realiste ale textului, datările și localizările amintite, lăsând în plan cu totul secundar posibilele propensiuni ideatice, aspirația spre absolut. Decorul (Rodica Arghir) e o reconstituire amănunțită a unui interior comod și luxos, iar spațiile adiacente, în care soțul-poet își întâlnește femeia visată, sunt și ele marcate de cotidian; încât orice încercare de evadare din concretul existenței e mereu blocată. La acest blocaj contribuie decisiv personajul *El*^{n} –, insul cu misiune politico-morală care – cu agresivitate misionar-socialistă – veghează la integritatea familiei.

În acest cadru cam indecis al viziunii regizorale, actorii își poartă personajele cu siguranță și cu har. În rolul soțului-poet (*El*$_{1}$), Constantin Pușcașu are suficientă tensiune dramatică și interiorizări bine susținute, fără a putea însă depăși o anume linearitate și monotonie a stărilor. Doina Deleanu, în schimb (*Ea*$_{2}$), e foarte dinamică, are nerv, conferind spectacolului ritm și culoare. Un actor tânăr, pe care l-am remarcat și în alte spectacole, Călin Chirilă (din păcate, doar colaborator al teatrului!) evoluează excelent în rolul *El*^{n} – reprezentantul agresiv al societății dictatoriale. Foarte sigur pe mijloacele sale actoricești, el ține personajul într-un fragil echilibru între fermecător și odios, între grijuliu și invidios; e, cred, cel mai izbutit demers scenic în acest spectacol. Studenta la filologie (*Ea*$_{1}$) – ființa de vis, întruchiparea absolutului iubirii la care aspiră soțul-poet – e, din păcate, interpretată modest și crispat de Livia Iorga, fără eteritatea și puritatea cerute de text.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, Sala Studio – *Mașina de vânt* de Constantin Popa. Regia: Constantin Popa. Scenografia: Rodica Arghir. Cu: Constantin Pușcașu, Doina Deleanu, Livia Iorga, Călin Chirilă. Data premierei: 18 iunie 2000.

Constantin Pușcașu și Călin Chirilă



Alina MANG

„Ce rost au toate acestea?"

În aparență, spectacolul Iarinei Demian după piesa lui Arthur L. Kopit *O, tată, sărmane tătăl, mama te-a spânzurat în dulap, iar eu sunt foarte trist...* prezintă universul ciudat, chiar macabru, al unei familii în care despotismul mamei a dus la moartea tatălui și la atrofierea morală a fiului. Am spus „în aparență", pentru că existența unui astfel de personaj într-o lume pe care reușește să o controleze până la monitorizare pare de crezut. Există, însă, în text, un tragism real și un comic fin și de substanță, care dau amplitudine implicațiilor.

Iarina Demian, în calitate de interpretă și regizoare, pornește de la pomenita schemă a piesei pentru a construi un spectacol în care dă dovadă de înțelegerea până la esență a lumii existente în discursul dramaturgic. Personajele devin simboluri sau proiecții supradimensionate ale unor trăsături sufletești existente latent în fiecare. Descătușarea lor duce la amestecul frenetic al vieții și morții și la întrebarea disperată din final: *„Ce rost au toate astea?"*.

Astfel, doamna *Rosepettle* devine întruchiparea voinței de posesiune, egoistă, distructivă, care respinge orice manifestare sentimentală. Și, logic, plantele pe care le „iubește" nu pot fi decât carnivore, iar peștele său doar un piranha, căci ea însăși este o ființă vorace. Interpreta a oferit forța și energia pe care le cerea un asemenea rol.

Foto: **Tudor Predescu**

Dorina Chiriac și **Tudor Chirilă**

Fiul său, *Jonathan* (Tudor Chirilă), are voința anihilată, marcat fiind de influența tiranică a mamei care îi împiedică dezvoltarea propriei personalități. Deși, în mod diferit, mamă și fiu sunt fascinați de *Rosalie* (Dorina Chiriac), ca simbol al dragostei de viață, ca încarnare a libertății de care ceilalți doi nu dispun: mama ca prizonieră a propriei opțiuni, fiul ca victimă a tiraniei materne.

Chiar dacă spectacolul tratează un subiect sinistru, nu există în construcția sa nici o exagerare nejustificată sau care i-ar putea rupe unitatea de stil. E construit în tușe fine, cu o scenografie elegantă, cu o mișcare scenică sugestivă (Florin Fieroiu) și o ilustrație muzicală adecvată (Tudor Chirilă).

Tragismul subiectului se păstrează, comicul există. Nimic, nici un element al montării nu devine agresiv și nu rupe armonia întregului.

Teatrul de Comedie și Fundația „Orizonturi tinere" – *O, tată, sărmane tată, mama te-a spânzurat în dulap, iar eu sunt foarte trist...* **de Arthur L. Kopit. Regia: Iarina Demian. Mișcarea scenică: Florin Fieroiu. Ilustrația muzicală: Tudor Chirilă. Cu: Iarina Damian, Tudor Chirilă, Dorina Chiriac, Sorin Medeleni, Orodel Olaru, Ciprian Cojenel, Marian Rădulescu, Stelian Mihu, Emanuel Ionescu.**

Popas bucureștean

Turneul Teatrului German de Stat din Timișoara a înregistrat în decursul celor opt zile, unsprezece reprezentații. Ultima sa țintă a fost obținerea aplauzelor publicului bucureștean. Ele s-au auzit în sala Teatrului Evreiesc de Stat, gazda spectacolelor cu care trupa timișoreană a reținut atenția unui public eterogen ca vârstă. Acestea sunt: *Rotkäppchen, Rotkäppchen!* (Scufiță roșie, scufiță roșie!), de Ekker, și *Die Räuber* (Hoții) de Friedrich Schiller.

Povestea *Scufiței roșii* se dovedește a fi doar punctul de plecare al construcției unui spectacol care nu vizează, în mod cert, segmentul de vârstă al copiilor. Aceasta pentru că intenția autorului textelor – Ernst A. Ekker – precum și a regizoarei, Marina Tiron-Emandi, este de a realiza un basm muzical pentru întreaga familie. Scufița roșie este doar un pretext pentru a pune în discuție probleme general-umane legate de iubire, viață, moarte. Drumul fetiței este unul al dragostei prin pădurea ostilă și înșelătoare a vieții. Maturizarea sensurilor comportă și o racordare contemporană care suscită interesul părinților, iar copiii – încântați de muzica, de ritmul vioi, dinamic al montării – redescoperă binecunoscutul basm al Fraților Grimm.

Alegerea repertorială mi se pare pe deplin justificată, dacă avem în vedere unul dintre scopurile oricărui repertoriu și, implicit, turneu: atragerea unui segment de public cât mai amplu.

Cel de-al doilea spectacol inclus în program, *Hoții* de Schiller, nu face decât să confirme afirmația anterioară. Demn de notat mi s-a părut însă faptul că tentația ambelor montări a fost aceea de a transcrie textul în actualitate, folosind multiple mijloace spectaculare. Aceasta este și linia directoare pe care o urmărește Clemens Bechtel, regizorul *Hoților*. El încearcă să apropie acțiunea de lumea ultimelor decenii ale secolului nostru, în care problema egalității sexelor degenerează până la apariția temei femeii capabile de violențe și răutăți mai mari decât cele ale bărbaților. Astfel se naște *Franz*(iska) *Moor*, apoi banda hoaților condusă de *Karl*(a) *Moor*...

Lumea masculină a piesei lui Schiller, în care abia își făcea loc gingășia *Amaliei*, este populată în viziunea lui Bechtel de prezențe feminine care

păstrează atributele cu care erau înzestrate personajele inițiale: dorință devastatoare de putere ce conduce la acte criminale, dar și un sentiment de libertate. Locul *Amaliei* este ocupat de *Gerhard*, parte vinovată a discordiei dintre surori, dar și singura apariție care ar putea aplana conflictul.

Cu toate că intriga își urmează cursul, asistăm la un Schiller întors, iar concluziile, forțate, sunt ale lumii contemporane. *Franz*(iska) săvârșește în cele din urmă matricidul, iar *Karl*(a) se omoară când își vede iubitul în brațele alteia.

O lume a trăirilor contradictorii domină atmosfera spectacolului timișorean. Pornind de la o idee-surpriză în raport cu tradiția scenică a pieselor schilleriene, montarea se dovedește a fi totuși puțin greoaie pe alocuri, cu momente ce fac trenant ritmul general. Dar cu ocazia acestui turneu am avut posibilitatea de a întâlni o trupă tânără, entuziastă, închegată, ai cărei membri se susțin reciproc; iar popasul bucureștean al Teatrului German de Stat din Timișoara nu putea fi decât un punct câștigat.

Teatrul German de Stat Timișoara
Rotkäppchen, Rotkäppchen! **de Ernst A. Ekker. Regia Marina Tiron-Emandi. Scenografia și costumele: Traian Zamfirescu. Coregrafia : Karina Reitsch. Muzica: Serghei Dreznin. Cu: Isolde Cobeț, Daniela Török, Boris Goya, Ida Iarczek-Goya, Dana Borteanu, Rareș Hontzu, Mircea Dragoman, Cristina Angi. Data premierei: 12 aprilie 2000.**

Die Räuber **de Friedrich Schiller. Regia și adaptarea: Clemes Bechtel. Scenografia și costumele: George Petre. Coregrafia: Karina Reitsch. Cu: Ildiko Iarczek-Zamfirescu, Tatiana Sessler, Ildiko Frank-Ionescu, Boris Goya, Isolda Cobeț, Johanna Adam, Daniela Török, Dana Borteanu, Enikö Benyö, Simona Vintilă, Bernd von Bömches. Data premierei: 19 februarie 2000.**

Natalia STANCU

Ideologia care pervertește călăi și victime

Portretul este una dintre piesele cele mai bune (printre primele patru – susține criticul polonez Jozef Keleva) ale lui Slawomir Mrożek, autorul lui *Tango*, *Emigranții* și *Pe jos*. Spunând limpede (dar cu insistență pe volutele tainice ale spiritului), povestea legăturii de prietenie, mereu și mereu viciată, blestemată, dintre Bartodziej și Anatol, Mrożek abordează, în această dramă psihologică (cu elemente de absurd și de sarcasm grotesc) una dintre temele cele mai fascinante ale condiției umane din acest secol.

Pe fundalul crimelor morale (și nu numai) ale perioadei comuniste și cu deosebire staliniste, Mrożek dezvoltă aici ideea că, cel puțin subiectiv, noi, cei ce am străbătut ultima jumătate a secolului al XX-lea – și, mai ales, care am cunoscut experiența stalinistă – suntem marcați pentru totdeauna de Istorie, mutilați și posedați de Demonul Istoriei – acel demon pe care laureatul Nobel Czeslaw Milosz (invocat în tabloul final al *Portretului*) îl asimilează cu un zeu minor. Aș insista, în mod deosebit, pe o disjungere Istorie–Ideologie politică. Fiindcă în *Portret* (jucat acum la Teatrul „Sică Alexandrescu", cu titlul *Portret de criminal*) este vorba mai ales de un Demon al Abstracțiunii, al Teoremei, al Doctrinei, al Utopiei, al acțiunii și construcției social-istorice și politice care, aici, apare însă concret și prozaic sub trăsăturile lui Stalin și ale fascinației pe care acest Tiran – *Tătucul* pentru mulți – a putut-o genera.

Toți cei care am trăit epoca lui – spune Mrożek (pe urmele lui Hermann Broch în eseurile din romanele *Somnambulii*) suntem profund și pervers marcați de el. Și nu e vorba numai de cei ce l-au urmat – chiar și numai pentru puțină vreme, dar a căror mentalitate a fost puternic grevată de el – ci și de ceilalți, care i-au rezistat eroic și cu încăpățânare. Ambele categorii, chiar dacă într-o manieră diferită, au fost atinse, infestate, mutilate de Demonul Ideologiei, care și-a pus amprenta pe modul lor de a gândi, pe actele lor, pe fondul lor aperceptiv. Încă o dată, Mrożek nu se arată

atras aici de erorile sistemului, ci de caracteristicile lui esențiale, de mecanismul funcționării lui și al pervertirii grave a omenescului. În acest cadru, Mrożek dezvoltă situația victimei (zadarnicele ei tehnici de apărare, eschivă, iluzoriile ei tehnici de adaptare) și insistă în mod deosebit asupra legăturilor paradoxale care există între victimă și călău. Asupra dependenței Călăului de Victimă (până la moarte!) – temă pe care noi, românii, am adâncit-o și în romanul lui Augustin Buzura, *Fețele tăcerii*. Asupra felului în care călăul se prezintă drept victimă și devine victimă a propriei conștiințe, dar ajunge să repete răul, vrând să facă bine. Asupra felului în care victima însăși ajunge să își mistifice propria situație și situația obiectivă a lumii. (Contaminată doctrinar de călău, victima ajunge – atunci când își conștientizează propria situație – să se mistifice și să se automistifice). Dezvoltând toate aceste teme, *Portretul* propune meditației și o altă idee-cheie a teatrului lui Mrożek: antagonismul funciar dintre ideologie și viață, între ideologie și omenesc.

Dintre toate montările tânărului și, fără îndoială, talentatului regizor Claudiu Goga, pe care le-am văzut până acum, *Portretul* de la Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov mi se pare cel mai matur, deopotrivă solid (ca adecvare) și original. Regizorul combină teatrul cu filmul, cu imagini de jurnal filmat – după unii forțând analogii între experiențe istorice, totuși, diferite – fragmentând, e drept, textul, dar adâncind argumentele reflecției morale prin apel la document. Reperele acestor secvențe fac un sugestiv arc (chiar dacă uneori cam forțat),– în spațiu și timp, între politica marilor puteri din Vestul și Estul Europei între perioada stalinistă, la noi, în Rusia și în Ungaria etc., între istoria de acum cinci decenii și una mai recentă.

Dacă unele scene de dialog se petrec în zona peripețiilor și rătăcirilor ideologice (care merg până la delațiunea făcută cu fanatism, dar cu aparentă bună-credință), altele evocă „spații" ale vieții personale, ale mediului familial și modul cum ele sunt viciate, invadate de formele absurdului și ale răului. Și relațiile interpersonale între soț și soție apar erodate, pervers alienate de culpabilități morale conexe, existente în sfera politicului.

Conștiința culpei – trădarea, delațiunea – îl plasează pe *Bartodziej* într-un univers interior populat de întâmplări stranii și absurde, de „stafia" principalei sale victime.

Și cum în acest spectacol, gândit complex și inteligent, marele triumf îl constituie (peste toate ideile regizorului și sub semnul lor) excelența actorilor, performanțele lor expresive (de trăire și, totodată, de reprezentare, de semnificare), trebuie să spunem că interpretul lui *Bartodziej,* Costache Babii, joacă admirabil: cu o mare forță de interiorizare, o formă de absență în prezență, o trăire într-o vagă realitate, mereu copleșită de fantasme. Eroul transfigurat de Babii este un mort de viu, un om copleșit de trecut, amestec de obtuzitate și neliniște, de recunoaștere a vinovăției și contestare a ei, de slăbiciune, lașitate și minciună. Cum recursul la medic (excelent jucat de Viorica Geantă Chelbea) este inutil, el simte o paradoxală nevoie de a comunica, îndeosebi cu cel căruia I-a făcut supremul rău; ba, mai mult: el simte nevoia de a fi iertat (subiectiv) și absolvit (obiectiv) de orice „răspundere", chiar de către acesta. Și ajunge să-l „afecteze", să-l tulbure și pe ultima sută de metri a vieții. Și Mircea Andreescu (*Anatol*) transfigurează strălucit paradoxurile destinului, și teroarea resimțită în prezent, după ce, întors din pușcărie, nu e lăsat de *Bartodziej* să-și trăiască nici ultimul rest de viață. Scenele finale din *Portretul* marchează o „îmblânzire" (nu și o relativizare) a viziunii lui Mrożek. Prin ființe mai „conformiste" ca *Octavia* (Virginia Itta Marcu a luat și pentru această creație Premiul UNITER) ori mai nonconformiste ca *Anabella* (Iulia Popescu), poate nu întâmplător două femei, oamenii pot copia – fie și „prin delegație"– pentru erorile lor. Acesta, deși capcanele Ideologiei, fascinația Absolutului și a Utopiilor construcției social politice, a „Tiranului profetic", continuă să facă ravagii.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – *Portret de criminal* de Slawomir Mrożek. Traducerea: Stan Velea. Regia, ilustrația muzicală: Claudiu Goga Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoiescu. Interpreți: Costache Babii, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă Chelbea, Iulia Popescu, Constanța Comănoiu, Mara Nicolescu, Marius Cordoș, Marius Cisar, Dan Cogălniceanu, Traian Grigoriu, Neculai Sireteanu.

Ion CAZABAN

Iarna la Veneția

Cu câteva decenii în urmă, *Cafeneaua* lui Goldoni era montată la Botoșani – o premieră pe țară, din câte știm – în regia regretatului Corneliu Revent care deținea și unul din rolurile piesei. A fost un spectacol edificator pentru preocupările „reteatralizării" prin care trecuse și încă trecea scena românească, așa cum se constata din maniera de joc, modelată (împotriva poziției autorului) după *commedia dell'arte*. Scenografia în culori luminoase a debutantei Emilia Jivanov realiza un cadru prielnic pentru verva schimbului de replici, acțiunilor rapide, mișcărilor acrobatice care desenau, extrem de puternic, figuri și întâmplări dramatice. Ieșită la început de mai, acea premieră se remarca printr-o poftă tinerească de joc, prin bucuria teatralității recâștigate după ce, numeroase stagiuni, fusese ținută sub obroc.

Dacă atunci, la Botoșani, regizorul împărtășea, aproape euforic, senzația unei teatralități perene – spectacolul de azi, de la Teatrul Odeon, are, declarat, altă premisă. În montarea lui Revent, teatralitatea se impunea ca mod de stilizare a imaginii scenice, introdus deliberat – pe când, la Dragoș Galgoțiu, ea este intrinsecă imaginilor unei lumi dispărute. În spectacolul său, trecătoarea lume reprezentată și teatrul efemer vor să se contopească într-o singură viziune nostalgică. Veneția goldoniană este într-o perioadă de tranziție socială, morală, dar și teatrală, făcând posibilă și explicabilă o anumită nostalgie regizorală. Galgoțiu ține seama de existența unei lumi în schimbare, implicit de modificarea gustului public și stilului interpretativ din vremea lui Goldoni. Când în *Teatrul comic* – o piesă scrisă în același an cu *Cafeneaua* (1750) – un personaj-actor afirma că „nu mai merge cu *commedia dell'arte* pentru că «stilul nou» și «comedia de caracter» plac tot mai mult", se conturează clar un moment de răscruce. Este un moment când observația realistă devine tot mai cuprinzătoare și mai amănunțită, exuberanța „măștilor" se confruntă cu proza existenței cotidiene, cu motivațiile și constrângerile moravurilor. Totuși, „paradisul teatral" nu va fi pierdut decât de cei care vor mușca prea lacom și prea orgolios din „mărul" realității.

Nu întâmplător, Dragoș Galgoțiu, regizorul perspectivelor multiple, a ales o piesă din dramaturgia „de frontieră" a lui Goldoni a cărui privire deosebește, dar și apropie, direcții teatrale divergente. La începutul spectacolului, casa balerinei, deslușindu-se fantomatic din ceața zorilor, introduce într-o atmosferă și anunță o optică regizorală distinctă. Piața cu cele trei localuri(cafeneaua, tripoul, frizeria) – spațiu de întâlnire, de petrecere, de cunoaștere sau de stabilire și utilizare a relațiilor – a fost redusă, în decorul lui Vittorio Holtier, la această casă, ocupând, masivă, centrul scenei, așa cum se află permanent în centrul atenției, al bârfelilor și dorințelor. Este un loc privilegiat, unde majoritatea personajelor nu au acces. Până la urmă, li se va permite, acolo, o petrecere, dar și ea va fi trecătoare și inutilă, inclusă în semnificațiile spectacolului. Pentru că, apoi, iluziile se destramă, toate intră pe făgașul anost al regulilor de viață socială, apărătorul lor satisfacut fiind cafegiul *Ridolfo*.

Ceea ce reușesc atât regizorul cât și interpreții este trecerea de la „măști" la acele „fiziologii" specifice realismului incipient, depinzând considerabil de moravuri, mediu, climă. Deocamdată, figurile-măști aduc, în ambiguitatea lor, neliniștea incertitudinii, semnalându-se, și astfel, momentul tranzitoriu. De la teatralitatea măștilor ce demonstrau vitalitate scenică, se ajunge la teatralitatea fizionomiilor și comportărilor, expresive pe scena vieții sociale.

Zâmbetul mieros, lipit profesional, permanent, al lui *Ridolfo* (Constantin Cojocaru) este o reminiscență a măștii. Masca se topește, parcă, pe obraz, păstrând doar conturul. Acum, sfaturile cafegiului

nu mai inspiră încredere: în costumul cu dublu aspect (excelent conceput de scenograf), poate să fie cineva cu doua fețe. În schimb, pe samsarul *Pandolfo* (Mircea Constantinescu) îl precizează machiajul clovnesc și pare desprins din caricaturile unei epoci viitoare, și alte dăți, viziunea regizorală nu va fi integral sesizată, dacă-i omitem previziunile, anticipările, deschiderile de perspectivă.

Modificat față de litera textului, *Eugenio* (Marius Stănescu) este mereu depășit de situație, infantil în reacții, furios fără succes, plângăreț la amenințări, violentat de femei (ca un personaj caragialesc de peste veac). Altfel decât în piesă, îl vedem tremurând dezbrăcat în frigul dimineții, după ce a pierdut totul la cărți sau a suportat accesele erotice, „în stil italian", ale focoasei soții (Oana Ștefănescu). *Don Marzio* (Cornel Scripcaru) este interpretat într-un registru diferit, potrivit rolului său de observator și comentator cârcotaș al evenimentelor. *Placida* (Anca Neculce), nevasta fidelă, dar abandonată, joacă buna purtare și delicatețea ofensată până la lacrimi, devansând apariția melodramei. Comportamentul scenic al personajelor indică perspectiva unei evoluții teatrale și, totodată, teatralizarea vieții obișnuite. Mai cu seamă când temperamentul meridional conține un teatralism organic, dovedit – desigur, în parodie – de cantabilitatea căutată, gesturile cabotine sau eleganța coregrafică a mișcărilor. În spectacolul lui Galgoțiu, la Veneția este iarnă („Știai că trupele nemțești s-au retras să ierneze?" întreabă *Don Marzio*). Zgomotul valurilor, țipetele pescărușilor sunt acoperite, uneori, de un vifor năprasnic. Personajele se agață de orice, sunt îndoite de vânt, purtate de la rampă în culise, aduse înapoi! Dincolo de comicul vizual, se simte șocul inevitabil al realității. Reprezentarea veridică a mediului, cerută de realismul scenic, nu mai permite iluziile, nici reveriile idilice. Trecerea la o nouă condiție teatrală – stimulată de Goldoni – capătă conotații existențiale. Iarna e resimțită fiziologic, dar are și un sens simbolic, de sfârșit de ciclu. Ninge peste Veneția, e viscol, și lângă *Eugenio* care tremură dezbrăcat, balerina (poloneză) încremenește cântând „Adio del passato"...

Claudia LIPAN

Viața falnicei Veneții

Dragoș Galgoțiu nu a putut renunța ușor la clasicii care l-au îndrituit să-l vadă pe Victor Rebengiuc în shakespeareanul *Rege Lear*. El s-a apucat imediat de lucru, așa că la Teatrul Odeon se pot petrece două ore la *Cafeneaua* lui Goldoni. Un registru al comediei spumoase de care, însă, Galgoțiu nu ne lasă să ne bucurăm pe măsură. Cafeneaua este un loc de care te aproprii ușor, degajat, uneori leneș, un loc de la care nu aștepți multe lucruri, decât o „cafeluță la care aspiră și cafegiul". În Veneția natală autorului, figurile se ivesc cu dezinvoltură sau cu timiditate, se atrag sau se resping ca pilitura de fier în fața magnetului, își joacă rolul ca și cum ar fi, într-adevăr un rol. Montarea de la Odeon se arată preocupată de dispoziția actorului (care face și desface...), eludând locurile ocupate în sală. Am simțit nu piesa lui Goldoni, ci fragmente din ea, care intră într-o relație mai degrabă nostalgică cu sărbătoarea din care fac parte. Sărbătoarea de pe scenă, după scrierile venețianului. Goldoni știe ca nimeni altul să pună în cumpăna umorului greutatea a două secole: al XVII-lea și al XVIII-lea. Secolul închipuit de Galgoțiu este și el plin de gentilomi și burghezi, de bufoni și balerine, donjuani și negustori. Cornel Scripcaru este napolitanul ce tulbură viața „falnicei Veneții", băgător de seamă de profesie și vocație. Jocul precis (poate cel mai bun) este moderat din calcul teatral. Personajul le aprobă celorlalți câte un compromis: se imaginează câteva bârfe, farse, mici catastrofe banale în acest oraș pe maluri apoase, ce devine târgul provincialilor defectuoși. Cafeneaua este capitala târgului, așa cum o vede și Goldoni și Galgoțiu. E adevărat, autorul își joacă eroii dintr-o

răsuflare de vorbe. Regizorul simte nevoia să respire aer, muzică, ceață; dar zgomotul tradus prin „incredulitate" și fumul insidios care ascunde spectatorii după degete, scoate teatrul din teatru. Și uite așa, ne întoarcem iar la barocul regizoral, la limitele conceptului estetic, la invizibilul care nu se mai face o dată vizibil... Cu toate astea, ceva se întâmplă, te lasă să vezi efortul unei balerine adulate și abandonate, al extrapolărilor tinerei *Vittoria* (propulsiv interpretată de Oana Ștefănescu) și mult mai tânărului soț, *Eugenio* (cuminte interpretat de Marius Stănescu), al cafegiului care ciripește secrete ce nu trebuie ciripite (un Constantin Cojocaru cu intuiția plastică a gesturilor, a expresiei), al clienților săi mofluzi care l-au inspirat pe Goldoni. Colaborator mai vechi, Vittorio Holtier, ajutat de Dan Bădărău, ridică pe scenă decoruri propice, de un roz suculent, fără prea mult fast, dar care știe să atragă atunci când este cazul. De pildă, în casa balerinei, unde musafirii oficiali intră pe ușa din față, iar neoficialii pe ușa din spate.

Revin și spun că ceva din toate astea te face să crezi că târgul e mai mult decât un târg, este un oraș, este o unitate de loc, de timp, e viața însăși.

Teatrul Odeon din București – *Cafeneaua* de Carlo Goldoni. Traducerea: Constanța Trifu și Lidia Sava. Regia și ilustrația muzicală: Dragoș Galgoțiu. Scenografia: Vittorio Holtier Pregătire vocală: Monica Teodorescu. Cu: Cornel Scripcaru, Constantin Cojocaru, Mircea Constantinescu, Ionel Mihăilescu, Camelia Maxim, Laurențiu Lazăr, Dan Bădărău, Anca Neculce, Oana Ștefănescu, Diana Gheorghian, Cristina-Victoria Constantinescu, Oliver Ojog. Data premierei: 6 mai 2000.

Mircea Constantinescu, Constantin Cojocaru și Marius Stănescu

Foto: **Mihai Musceleanu**

Ion CAZABAN

Alternativa „Underground"

Într-adevăr, „underground" – pivnița cu bolți arcuite de cărămidă, inaugurată de Teatrul de animație din Târgu Mureș – este un spațiu neconvențional care poate oferi o alternativă, chiar mai multe, pentru revitalizarea repertoriului și încercarea unor modalități de spectacol, altele decât cele prezente pe scena tradițională de la suprafață. Un an după jubileul teatrului, proiectul „Underground", anunțat atunci, se conturează și prinde consistență. Montărilor specifice, cu marionete și păpuși, li se alătură o interesantă inițiativă spectaculară, experimentală, în spirit postmodern. Ca început, la „Dramafest"-ul din toamna trecută, am văzut un spectacol impregnat de umor imaginativ,antrenând publicul în focul interpreților, *SSS* (Social Sound and Sistem), regizat de Gavril Cadariu. Am remarcat imediat atmosfera distinctă a subteranei și – cu consecințe fertile – posibilitatea trecerii de la acceptarea spațiului limitat la descoperirea locului prielnic unor experiențe emoționale necunoscute și unei complicități incitante, nu lipsite de un anumit mister.

Două premiere de „Underground" ne-au limpezit recent direcția căutărilor care urmăresc să prolifereze o diversitate de acțiuni și stilistici teatrale în cotloanele pivniței (încă insuficient amenajate și utilizate). O pivniță care – trebuie spus – nu sufocă, ci sudează actori și public, iar spațiul ei restrâns nu obligă la un „teatru sărac", dimpotrivă, permite implicarea a numeroase surse de limbaj teatral.

În *Adio secolul 20*, regizorul Horațiu Mihaiu apelează la interpreți-mânuitori, păpuși, obiecte animate, proiecții de umbre și imagini, pentru a desfășura un sinopsis meditativ și caustic al veacului încheiat. Prin fața noastră se perindă evenimente decisive (cele două războaie mondiale) ori personaje (Hitler, Stalin) care au determinat soarta lumii. Sunt evocate de parcurgerea dosarelor de arhivă și apar, justificat, dintr-un dulap cu istorie, amintindu-ne lada sau hârzobul păpușarilor de odinioară. Ca într-un cabaret politic,se folosesc vizualizări de pamflet gazetăresc (harta Europei arde, mănuși roșii și galbene rup bucăți de hartă), semne fixate definitiv (revoluția din octombrie 1917 este indicată de steaguri roșii, un cântec rusesc), referințe culturale (pălăria și bastonul lui Chaplin, femeia cu căruciorul din *Crucișătorul Potiomkin*). Peste tot și toate se distinge o patină de vechime, un aer vetust de arhivă, la care contribuie, desigur, și ambianța pivniței în care ne aflăm.

Infanta – mod de întrebuințare se intitulează textul Savianei Stănescu, transpus în spațiu „Underground" de tânărul regizor Radu Ifrim, o revelație cu al său *Bluescape*, la Festivalul de Teatru Alternativ de la Bistrița. Ceea ce era, pe hârtie, un monolog intersectat de intervențiile poematice ale Corului, devine un spectacol de „acțiuni" și „variațiuni", de „numere" și „repetiții", de „momente" și „evenimente", păstrând însă viziunile feroce, de factură suprarealistă. Așa cum nota regizorul în foaia-program, montarea sa mai conține un „diapoem", un „delir", potențând la maximum o imagistică declanșată de exasperarea instinctelor și dorințelor, definitorie pentru dramatismul textului. La fel ca șarpele mitic din *Bluescape*, acum turnul cu infante are semnificația unei evadări mereu sperate din „mulțimea vidă", unei salvări din cenușiul existenței. Ca și în alte montări ale lui Ifrim, femeia – vulnerabilă și agresivă, tandră și inpulsivă, replicând deseori crud, respingător, în legitimă apărare – este simbolul unei umanități în derivă. „Acțiuni" și „momente" compuse pe două-trei planuri de joc, prin utilizarea unei diversități de elemente spectaculare (verbale, plastice, dansante, muzicale, filmice), se succed pe un fir narativ esențial. Reacționăm, firește, la poezia sordidului, mascat carnavalesc, la kitschul de bâlci, la ridiculizarea melodramelor cotidiene, dar nu putem trece peste

sentimentul disperării fără leac, tensionând întregul spectacol. Acesta este construit din acțiuni preponderent grotești, de tip „performance", o importanță specială având obiectele și, evident, măștile, costumele eteroclite cu care ne surprind personaje fantaste, de o frenetică extravaganță.

Din cele trei montări văzute (*Bluescape, Job, Infanta*), Ifrim ne apare atras de spectacolul ludic, preocupat de parodia enormă a unor clișee de comportament. Actorii se joacă inteligent cu intonațiile, accentele, onomatopeele într-un spectacol al teatralității exacerbate de măști, travestiuri, fantoșe. Este un teatru al relațiilor directe, manifeste, cu publicul, dar totodată unul complicat prin modul de structurare-destructurare, bruiaje voite, simultaneități greu de sesizat în totalitate. După cum declara Monica Ristea-Horga, interpreta personajului central, colaborarea cu Radu Ifrim a însemnat o experiență binevenită pentru toți care se tem de scleroza rutinei.

Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș

Adio secolul 20. **Scenariul, regia și scenografia: Horațiu Mihaiu. Cu: Andi Brândus, Alexandrina Moldovan, Iuliu Pop-Darie, Mariana Iordache, Cornel Iordache. Data premierei:17 ianuarie 2000**

Infanta – mod de întrebuințare **de Silviana Stănescu. Regia, scenografia, costumele: Radu Ifrim. Cu: Monica Ristea-Horga, Valentin Lozinca-Mandriuc, Andi Brânduș, Bartis Salma, Barabis Istvan. Data premierei: 8 aprilie 2000**

Irina IONESCU

Un potențial energetic nebănuit

Teatrul Național din Târgu Mureș este, de departe, un teatru privilegiat. Este singurul teatru de la noi în care pot fi întâlnite, unde sunt păstrate/exploatate/dezvoltate două culturi teatrale distincte – cea românească datorită companiei „Liviu Rebreanu" și cea maghiară, prin existența companiei „Tompa Miklós".

Chiar dacă împart aceeași clădire, cele două companii își desfășoară activitatea paralel. Și ceea ce este mult mai grav, astăzi, când se confirmă tot mai des necesitatea creării unor strategii de marketing menite să ducă la mărirea numărului de spectatori în sălile de teatru, ceea ce este mult mai grav spuneam, este faptul că nici una dintre cele două companii nu pare a fi interesată să atragă de partea sa noi spectatori din rândul celor care, în mod obișnuit, conform etniei, frecventează compania „adversă".

Deși, în oraș, toate „plăcuțele", toate numele instituțiilor de stat sunt înscrise la intrarea în sediile lor în ambele limbi vorbite în oraș – română și maghiară – , lucru ce se întâmplă și în cazul unor magazine sau simple servicii, la teatru lucrurile nu se petrec deloc așa. Nici una dintre cele două companii nu oferă publicului spectator posibilitatea de a asculta o traducere în limba-i maternă a textului piesei pe care o vizionează.

Este, în fond, o chestiune de respect față de cei care trec pragul Naționalului târgumureșean și nu are nimic de-a face cu faptul că orice locuitor al orașului, în urma traiului de zi cu zi, înțelege măcar câte ceva, dacă nu chiar destul de mult, din limba concetățenilor săi.

Este foarte adevărat că tradiționalul sistem de traducere simultană are și el problemele lui, că nu toate căștile funcționează întotdeauna perfect, bine, că timbrul vocii traducătorului poate distrage atenția spectatorilor de la ceea ce se întâmplă pe scenă, că, în general, traducerea de realizează după o variantă scrisă a textului de spectacol, astfel încât unii traducători nu mai urmăresc și spectacolul în sine și nu mai traduc și micile ei variații de la o reprezentație la alta. Argumente

suficiente pentru ca să existe și persoane care să refuze, de la început, folosirea „căștilor". Dar ceea ce s-ar pierde pe parcurs din cauza micilor disfuncționalități ale sistemului ar cântări oricum mult mai puțin decât ceea ce se pierde acum când el nu există deloc.

Conștientă de acest neajuns, conducerea teatrului încearcă să găsească finanțatori dispuși să suporte achiziționarea unei stații de traducere simultană. Proiectul merită să fie pus cât mai repede în practică, pentru ca spectacolele teatrului să beneficieze de o diversificare a publicului spectator, să atragă atenția mai ușor criticii de teatru, fie ea românească sau (de limbă) maghiară, și să nu mai fie obligate să-și limiteze foarte strict zonele în care să poată fi prezente în turnee.

Statutul de teatru privilegiat al Naționalului din Târgu-Mureș nu se oprește însă la existența companiilor „Liviu Rebreanu" și „Tompa Miklós".

Mult mai importantă și, din păcate, insuficient folosită aici, este posibilitatea/șansa de a lucra – din nou simultan – cu reprezentanții a două culturi. Întâlnirea ar trebui să aibă loc programatic, fiindcă din punct de vedere antropologic ar fi extrem de interesantă și de ofertantă, putând duce la declanșarea unor energii nebănuite inițial, care altfel, prin ignorare, rămân nedescoperite.

Un pas spre cosmopolitism, dar și o dovadă a reușitei pe această cale a realizat la Târgu-Mureș, în actuala stagiune, regizoarea Anca Bradu. Ea a montat, împreună cu actorii companiei „Tompa Miklós", *A tavasz ébredése/Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind. Atât cât am putut să-mi dau seama, rezultatul mi s-a părut extraordinar.

Spun „atât cât", deoarece, la vizionare, mi-a lipsit unul dintre cele mai importante elemente ale montării – textul (este vorba despre textul de spectacol, despre scenariul de la care a pornit regizoarea, varianta ei personală, cu mici tăieturi etc., pentru că piesa originală îmi era, îmi este, bineînțeles, cunoscută grație lecturii). Fără să fi avut control asupra acestui element din spectacol, fără acest element de morfologie critică îmi este imposibil să mă lansez într-un comentariu analitic al spectacolului. Dacă textul nu ar fi fost important, dacă el ar fi fost doar un pretext – lucru absolut exclus în cazul lui Frank Wedekind – sunt sigură că Anca Bradu ar fi realizat un spectacol de pantomimă și nu unul de teatru dramatic.

Nu mă pot limita nici măcar la imagini. Pot observa cel mult că mi s-au părut foarte puternice, pline de simboluri ș.a. Nu știu însă cât de bine motivate, în contextul general al montării, au fost toate aceste cadre create de scenografa Lia Maria Vasilescu sau dacă le-am înțeles exact semnificația.

Impresionantă și ușor de descifrat mi s-a părut (până în momentul în care lucrurile au început să se complice, iar eu să nu mai știu exact în ce se transformă, ce este) ideea folosirii drept emblemă a veacului trecut – epoca în care se desfășoară subiectul piesei – a unui pian negru cu coadă. Un pian de dimensiuni monstruoase care, în plus, nici nu cânta, rămânând mut și surd în fața tuturor, un pian care avertiza parcă, de la început, că sublimarea nu va avea loc niciodată, că dezastrul nu va putea fi oprit.

Dintre actori s-au remarcat în mod special, prin intensitatea dramatică pe care au atins-o în „conturarea" personajelor ce le-au fost distribuite, Farkas Ibolya (Doamna Gábor), Tompa Klára (Wendla Bergmann) și Viola Gábor (Moritz Stiefel). Fără să se complice și să încarce inutil, cultivând liniile simple și bine trasate, Anca Bradu a reușit să prezinte un spectacol impresionant prin puterea lui de comunicare și prin curățenia mijloacelor de realizare. Regret enorm că textul...

Tot la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania „Tompa Miklós", am mai văzut și spectacolul *A nagy Romulus/Romulus cel mare* de Friedrich Dürrenmatt, în regia lui Kincses Elemér.

Fără să fi putut detecta exact unde au fost puse accentele, ce s-a subliniat, ce a fost scos în evidență și ce a rămas în umbră din piesa originală în montarea lui Kincses Elemér, apreciez

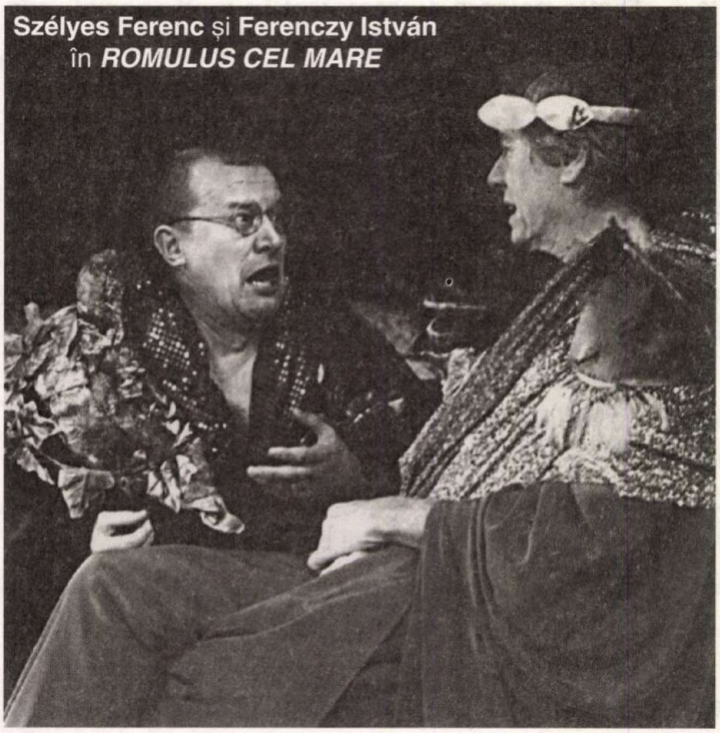
actualitatea și importanța temei propuse precum și inteligența și, nu în ultimul rând, eleganța cu care s-a „discutat" despre conflictul dramatic propus. Cucerirea Imperiului Roman de către germani este analizată cu foarte multă luciditate, chiar cu detașare istorică, și este prezentată cu foarte mult umor, fără nici un fel de gratuități, drept lupta dintre pantalonii de piele purtați de cuceritori și celebra togă romană care, prin comparație cu moda războinicilor, pare, este, de fapt, destul de prăfuită și de feminină.

Pentru că montarea s-a bazat aproape exclusiv pe text, fără să opereze prea mult cu imaginile simbolice, îmi este imposibil să spun dacă nu au existat aluzii sau trimiteri în actualitate. Am impresia însă că echilibrul a fost păstrat, că nu s-au făcut excese, simpla alegere a piesei lui Dürrenmatt spunând chiar foarte multe lucruri.

De apreciat este, de asemenea, și performanța lui Ferenczy István, actorul care a întrupat scenic personajul titular al piesei. Un personaj degajat, dar categoric, ușor arogant, ușor simpatic, întotdeauna spiritual și profund uman.

Farkas Júlia și **Viola Gábor** în ***DEȘTEPTAREA PRIMĂVERII***

Foto: **Bartha László**



Szélyes Ferenc și **Ferenczy István** în ***ROMULUS CEL MARE***

Teatrul Național Târgu-Mureș, Compania „Tompa Miklós":

A nagy Romulus/Romulus cel mare **de Friedrich Dürrenmatt. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Labancz Klára. Muzica de scenă: Csíky Csaba. Distribuția: Ferenczy István, Balázs Éva, Kézdi Imola, Kilyén Lászlo, Kátai István, Kárp György, Szélyes Ferenc, Bocskor Salló Lóránt, Tatai Sándor ș.a. Data premierei: 26 noiembrie 1999.**

A tavasz ébredése/Deșteptarea primăverii **de Frank Wedekind. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Lia Maria Vasilescu. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Muzica de scenă: Hencz József. Distribuția: Tompa Klára, B. Fülöp Erzsébet, Domokos László, Viola Gábor, Kátai István, Bocskor Salló Lóránt, Ördög Miklós Levente fh., László Csaba fh., Kézdi Imola, Kovács Ágnes Anna, Tatai Sándor, Farkas Ibolya, Farkas Júlia, Gáspárik Attila, ș.a. Data premierei: 12 martie 2000.**

Roxana CROITORU

Veselia tristă și adâncă

Premiera spectacolului *Mizantropul* de Molière, pe afișul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, urmează alte două titluri de același autor: *Bolnavul închipuit* (două premii la Kisvarda–Ungaria, 1999) și *Femeile savante*. Regizorul Tompa Gábor s-a oprit la *Mizantropul* după ce, cu câteva luni în urmă, a pus în scenă la Limoges, în Franța, la Théâtre l'Union, *Tartuffe*. *Mizantropul*, considerată cea mai bună piesă a lui Molière (vezi Boileau – *Arta poetică*, 1674) se leagă în mod firesc de *Tartuffe* – cronologie și sâmbure de scandal. Contemporanii autorului căutau în piesă transpunerea dramatică a nefericirilor conjugale dintre Molière și mult mai tânăra sa soție Armande. *Alceste* revoltatul, vehementul critic al moravurilor societății aristocratice, îndrăgostit de frivola *Célimène,* ar fi fost Molière, poreclit mizantrop, chinuit de infidelitățile Armandei. Chiar dacă există similitudini biografice, această comedie de satiră morală și socială reflectă cultura bogată și profundă a autorului, forța și talentul cu care a creat caractere al căror nume au intrat în circuitul universal ca nume comune, „veselia tristă și adâncă" a acestei piese la care, cum spunea Musset, „când ți-ar veni să râzi, ar trebui să plângi".

Tompa Gábor citește *Mizantropul* cu ochii și sensibilitatea timpului nostru, grefând armonios inovația pe tradiție. Soluția scenică aleasă este studioul. Spațiu unic, intim, salonul monden al *Célimènei* – ca loc de desfășurare al acțiunii. Rafinamentul și atmosfera proprie aristrocrației sau tinerilor eroi contemporani, lipsiți de griji și obosiți de petreceri, e sugerat de scenografa Dobre Kóthay Judith prin câte un element de decor, costum sau recuzită: candelabrul și sfeșnicele cu lumânări, pianul, un pahar elegant cu picior, linia croielii și rochiile moderne ale *Célimènei*, într-o voită dispunere neglijentă. Lumea caracterelor lui Molière de atunci și dintotdeauna respiră în fața noastră stârnind comicul din sursa lui cea mai sigură: contrastul. *Alceste*, cel care nu acceptă regulile unui joc social ce impune concesii și se revoltă contra semenilor și a moravurilor, vede lumea în negru. E exigent în toate: în dragoste, în prietenie, în relațiile mondene, poezie. Viziunea sumbră pe care o are despre lume e opusul unui ideal prea riguros. Fără să o ia în seamă pe mironosița afectată *Arsinoe*, care i se oferă, crede că o poate iubi pe sincera *Elianta*, dar, cu o admirabilă spontaneitate, o alege pe cea mai puțin potrivită lui, pe cocheta *Célimène*. În contrast cu sinceritatea excesivă a lui *Alceste*, evoluează *Oronte*, ipocrit, expert în arta calomniei. Pe un joc de contraste, completat de izbutite momente ale comicului de situație, e constituit spectacolul lui Tompa. Apariția neașteptată dintr-un pat, în salonul *Célimènei*, a celor doi marchizi, *Clitandru* și *Acaste*, mahmuri, după o presupusă noapte de chef în toiul unei tirade a lui *Alceste*. Sau: *Basc*, valetul *Célimènei,* surprins mereu în timp ce-și face toaleta: se spală pe dinți sau iese de la duș.

Jucat în studio, aproape de public, așa cum Molière a montat jocul în prosceniu ca să nu se piardă nici un gest, nici o expresie a actorului, spectacolul lui Tompa păstrează vraja atmosferei de la debut până la ultima replică. Fiecare tablou e finisat în parte și asamblat armonios în întregul spectacolului. Actorii transmit acea stare de bine pe care o dă un rol lucrat în amănunt. Se remarcă în această distribuție fără cusur jocul nuanțat de un comic elevat al lui Bogdán Zsolt, temperamentul, prestanța și inteligența lui Gajzágó Zsuzsa și nu în ultimul rând performanța lui Keresztes Attila care a intrat peste noapte în rolul lui *Oronte*. Performanță, deoarece Keresztes Attila stăpânește cu aplomb dificilul personaj al ipocritului convingând prin gest și mimică.

Mizantropul – o comedie cu nenumărate aspecte și rezonanțe și, în același timp, al unei experiențe umane profunde și dureroase.

Monoton și previzibil

Plecat din România din 1978, regizorul Petre Bokor s-a întors la Cluj, orașul său natal, să pună în scenă la teatrul de care se leagă primele sale amintiri spectacologice, din copilărie, Teatrul Maghiar de Stat. Spectacolul pe care ni-l propune, la acest sfârșit de stagiune, e piesa autoarei nord-americane Timberlake Wertenbaker *Cine are nevoie de teatru?* – titlul original: *Our Country's Good* (*Pentru binele țării noastre*) – a cărei premieră absolută a avut loc la Londra, în 1988, la Royal Court Theatre, în regia lui Max Stafford, iar pentru publicul român, la Teatrul Național din București, în octombrie 1990, în regia lui Andrei Șerban.

Petre Bokor se află la a treia versiune: prima, în 1990 în Australia; a doua la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău, în 1997. Povestea se întemeiază pe fapte autentice: în 1787, douăsprezece corăbii engleze debarcă, spre a coloniza în Australia, deportați englezi – escroci, târfe și hoți. Tânărul căpitan de marină Ralph Clark pregătește și regizează pentru o unică reprezentație, cu ocazia zilei de naștere a regelui englez George II, spectacolul cu piesa *Ofițerul recrutor* de George Farquhar, urmărind a-i face pe deținuți să suporte mai ușor viața în colonie. Aceste evenimente reprezintă baza romanului lui Thomas Keneally (*The Playmaker*) și a piesei lui Timberlake Wertenbaker, *Cine are nevoie de teatru?*. Confruntările dintre Arthur Phillip, căpitan, și Robbie Ross, maior al marinei, devin pretexte de regândire a raporturilor artei cu societatea și, implicit, a importanței teatrului în viața socială. Răspunsul la întrebarea din titlu îl dă Arthur Phillip: „teatrul e o expresie ce mobilizează omul și are un caracter social atât de profund, încât valoarea sa constă tocmai în aceasta". Într-un cuvânt, puterea regeneratoare a teatrului sau cum așa de frumos a definit-o Andrei Șerban: „teatrul ca artă menită să înnobileze omul și să-i înlesnească posibilitatea comunicării cu semenii săi".

Ca și piesa, spectacolul e construit pe alternanța distinctă a acțiunii în spații diferite. Soluția scenografică găsită de Labancz Klára e simplă și poate cea mai apropiată de spiritul piesei, după cum declară și regizorul. Construit din lemn, decorul reprezintă o platformă de joc înconjurată de un gard-zid de cetate, tot de lemn. Din gardul sau zidul cetății, pe măsura desfășurării acțiunii, se desprind: un birou (se restrânge într-un spațiu intim) sau este sugerată o barcă ș.a. Decorul, ca și eclerajul frumos decupat, moment de moment, scenă de scenă, creează atmosfera spectacolului.

O atmosferă care te duce cu gândul treizeci de ani înapoi. Pentru că scenele se succed monoton și previzibil, regizorul nereușind să surprindă așteptarea publicului. Senzația de desuet, de *déjà-vu* vine din momente care trenează (vezi scena coșmarului lui *Harry*) sau altele lipsite de strălucirea pe care ar impune-o tensiunea dramatică (vezi Cazul Liz Morden – în așteptarea execuției). Jocul e susținut de o distribuție de unde nu lipsesc marile nume ale trupei care, împreună cu mai tinerii actori, susțin cu profesionalism

Foto: **Makara Lehel**

Orbán Atilla, Hatházi András, Nagy Dezsö, Csíky András și **Jancsó Miklós** în ***CINE ARE NEVOIE DE TEATRU?***

spectacolul. Cu profesionalism, dar fără acele momente de vârf ce dau strălucirea și savoarea unei piese – pentru că ele lipsesc din construcția regizorală.

Ar fi nedrept să nu-i remarcăm pe: cinicul antipatic *Robbie Ross*–Boér Ferenc, prezență de forță în spectacol; *Arthur Phillip*, umanistul clarvăzător în prestanța lui Csíky András; comicul debordant *Robert Sideway*–Kardos M. Róbert; trecerile de la ezitare, fragilitate la forță ale lui *Mary Brenham*–Kali Andrea; „pata de culoare", negrul *César*–Dimény Áron; și, nu în ultimul rând, *Dabby Bryant*–Borbáth Júlia, directă și cinică, susținând momentele comice ale spectacolului pe care le alternează cu momente de sensibilitate (dorul de artă al personajului) fără să alunece în patetism.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca:

Mizantropul **de Molière. Regia artistică: Tompa Gábor. Decor și costume: Dobre-Kóthay Judith. Cu: Bogdán Zsolt, Kardos M. Róbert, Bács Miklós, Keresztes Attila, Gajzágó Zsuzsa, Kali Andrea, Varga Csilla, Dimény Áron, Orbán Attila, Bandi András Zsolt, Salat Lehel, Nagy Dezsö. Data premierei: 3 mai 2000.**

Cine are nevoie de teatru? **de Timberlake Wertenbaker. Traducerea versiunii scenice: Jánosházy György. Regia artistică: Petre Bokor. Decor și costume: Labancz Klára. Mișcare scenică: András Lóránd. Asistent regie artistică: Dimény Áron. Dramaturg: Kelemen Kinga. Cu: Csíky András, Boér Ferenc, Jancsó Miklós, Szabó Jenö, Bandi András Zsolt, Nagy Dezsö, Hatházi András, Orbán Atilla, Madarász Loránd, Dimény Áron, Salat Lehel, Kardos M. Róbert, Laczkó V. Róbert, Kali Andrea, Borbáth Júlia, Csutak Réka, Laczó Júlia, Ambrus Emese. Data premierei: 3 iunie 2000.**

Delia VOICU

În anotimpul magnoliilor

La Zagreb s-a derulat cea de-a treia ediție a Forumului Internațional al Criticilor de Teatru, organizat de Centrul Croat al ITI–UNESCO și AICT. Programul a cuprins trei evenimente importante: Întâlnirea Comitetului ITI, un Simpozion mondial, în care mari specialiști și-au susținut comunicările, și Seminarul tinerilor critici, printre care m-am numărat, împreună cu Mirona Hărăbor, grație recomandării secției române a AICT. Au mai avut loc lansări ale unor cărți și reviste de profil, și o „prezentare a teatrului croat", care a reunit câteva dintre cele mai însemnate producții. Montările alese au relevat stiluri de exprimare diverse, de la reprezentația clasică, la încercări noi, temerare, unele chiar șocante...

Prima întâlnire cu creația scenică autohtonă s-a petrecut la Teatrul Național – spațiu, prin excelență, conservator. Urmând tradiționala strategie repertorială a acestui tip de lăcaș, stagiunea include titluri ale dramaturgiei originale și opere cunoscute ale literaturii dramatice universale. Inspirată dintr-o veche poveste populară, *Hasanaga*, textul lui Tomislav Bacaric, repune în lumină chipul legendar al neînfricatului luptător musulman. *Hasanaga* înțelege inutilitatea războiului între oameni, datorită discuțiilor avute cu prizonierul său, un călugăr catolic, lider al taberei adverse. Acțiunea, situată într-un timp arhaic, evocă vechi conflicte etnice și religioase. Regizorul Marin Caric rămâne fidel contextului istoric al piesei, evitând orice actualizare. Scenografia, într-o cromatică sumbră, subliniază o atmosferă de încordare, dezvăluind, deopotrivă, dezastrul și primejdia: cruci și morminte, fum, siluete amenințătoare. Elementele scenice, elocvente, fiecare în parte devin, prin suprapunere, tautologice. Scenele, desfășurate anost, sunt delimitate prin momente de epatanță vizuală și sonoră. O percuție stridentă, repetă abuziv, fără accente și fără nuanțe, o formulă ritmică simplă. Apar, ca niște piese de muzeu,

„figuri naționale" – mari căpetenii, țărani credincioși, femei de stat și copile îndrăgostite. *Hasanaga* urăște, vrea răzbunare, se căiește, plânge. Eroii își rostesc, cu emfază, tiradele. La final, „se moare"... Granița dintre teatru și viața reală este foarte bine păzită. Chiar dacă de afară se aude, încă, ecoul războiului provocat de aceleași conflicte – etnice și religioase...

Fascinați de provocările „jocului", Bobo Jelcic și Natașa Rajkovic construiesc, împreună cu actorii, scenarii pe care le concretizează apoi în opere scenice. *A City Within a City*, ultima lor creație, vorbește despre tristețe și speranță, despre singurătate și iubire – o parabolă emoționantă despre om și condiția lui de astăzi. În biroul unei firme deloc prospere lucrează multe persoane, aglomerarea producând o acumulare de probleme și de tensiuni. Colegii nu se mai suportă, sunt irascibili, intoleranți, răbufnesc violent, repetă texte agasante. Din când în când, un „stop-cadru" întrerupe rumoarea generală. Un singur personaj continuă să vorbească, decupându-și, din amalgamul pestriț, monologul – propria poveste, depănată cu durere sau cu resemnare. Șoaptele, izbucnirile, murmurul, tăcerile compun un decor sonor sensibil și sugestiv. Spațiul claustrant transformă omul într-o ființă captivă, deopotrivă vulnerabilă și amenințătoare pentru cei din jur. La sfârșit, acest univers închis este invadat de aer proaspăt: se deschide o ușă spre un culoar al teatrului. De acolo va apărea senină, radioasă, femeia de serviciu, cântând. Refrenul ei este fredonat în câteva clipe de actori și, parcă, și de public. Finalul acestui încântător spectacol poetic exaltă, răspândind iubire.

Waiting for bread, creația trupei „Daska", este tot o parabolă, de data aceasta, despre condiția actorului. El sădește, dintotdeauna, speranța, având conștiința misiunii sale: trăiește pentru a dărui, zâmbetul și aplauzele fiindu-i suficientă răsplată. Numerele, prezentate, la început, în cheie parodică dobândesc treptat un aer grav. Comicul revelează tragicul (anunțat, de altfel, și de rezonanțele beckettiene ale titlului). Strălucitoarele discuri de gheață, suspendate de sfori, ca niște clopoței de cristal, se transformă în picături de apă și apoi în noroi. Mizeria și dezintegrarea amintesc de efemeritatea artei teatrale, dar și de o altă realitate: moartea...

Un spectacol „incendiar", care a stârnit nenumărate controverse în comunitatea teatrală croată, este *Bure baruta* (*Butoi de pulbere*, pe textul macedoneanului Dean Dukovski), în regia lui Aleksandar Popovski. Atmosfera în sală este asemănătoare cu cea în care se desfășoară concertele rock sau finalele de fotbal. Simpla apariție a actorilor stârnește manifestări zgomotoase, strigăte isterice și fluierături. Publicul, format în cea mai mare parte, din adolescenți amatori de „senzații tari", reacționează inexplicabil și îngrijorător la o întreagă demonstrație de agresivitate. În *Bure baruta* se vorbește despre violență. Protagoniștii sunt criminali, violatori, homosexuali, psihopați sau spărgători de bănci. Aventurile periculoase, riscul și viciul le transformă viața într-un „sport extrem". Ei poartă haină roșie, iar victime le sunt personajele în costume albe, care se dovedesc a fi tot criminali, chiar mai periculoși, pentru că sunt deghizați în îngeri. Lumea întreagă este un infern, iar miturile ei sunt povești mincinoase: Moș Crăciun – un bătrân decrepit și brutal; mirele și mireasa – personaje grotești, dezgustătoare. Se abuzează de timpul scenic și de folosirea „simbolurilor americane". Astfel, efortul de a crea situații veridice este zadarnic. *Bure baruta* rămâne totuși o producție interesantă, mai ales pentru fenomenul social pe care îl generează.

Un vechi castel din orașul Cakovec a găzduit multașteptatul „experiment Artaud". Fumul și țipetele sălbatice care răzbăteau în exterior avertizau că vom pătrunde într-un spațiu al groazei. La intrare, ni s-a acoperit capul cu pungi negre de plastic, apoi am fost conduși, de mână, fiecare în parte. Se distingeau contururi vagi, ca niște umbre, vibrațiile joase ale muzicii sporind senzația de

spaimă pe care am trăit-o. Privirii i-a fost oferit (după înlăturarea pungii) un peisaj sinistru: făpturi hidoase, diforme, surprinse în ipostaze la fel de respingătoare (un handicapat frământa, cu două andrele, o mare cantitate de carne crudă, un altul se află în „compania" unei păpuși gonflabile). Scenele se desfășurau simultan, spectatorii plimbându-se de la un „exponat" la altul. Departe de a fi, așa cum s-a dorit, o „reconstituire" (pornind chiar de la reconstituirea sanatoriului în care a murit Artaud), reprezentația a fost doar sediul unor obscenități sordide, din care nu au lipsit însemnele satanice și blasfemiile. O impietate față de memoria lui Artaud, față de concepțiile lui teatrale și față de destinul său nefericit... Toate aceste experiențe au făcut obiectul analizelor din cadrul Seminarului, alături de discuții diverse despre natura criticii de teatru. Cele două grupe, francofonă (îndrumată de dr. Maria Helena Serodio) și anglofonă (îndrumată de dr. Boris Senken), se întâlneau zilnic, după dezbaterile separate, într-o sesiune reunită, condusă de criticul Ian Herbert, directorul stagiilor AICT. Pasionanta întâlnire profesională s-a petrecut în plină primăvară, într-o atmosferă de prietenie adevărată. A fost o mare șansă la început de drum, într-un Zagreb al speranței și al florilor de magnolie...

Îmblânzirea... scorpiei?

Mihai Măniuțiu readuce la rampă *Îmblânzirea scorpiei* (piesă care i-a prilejuit și alte transpuneri scenice), într-un spectacol produs de SMART și Teatrul „L.S. Bulandra". Comedia shakespeareană, în captivanta exegeză a regizorului, vorbește, în ton parodic, despre „secretele căsătoriei". Înainte de orice, înainte chiar de dragoste, conviețuirea își impune regulile: cel slab trebuie să se supună celui puternic, vanitatea fiind satisfăcută doar prin provocarea umilinței. Obediența poate fi însă antidotul trufiei neîntemeiate și, uneori, ea creează ocazia prin care cei doi prind gustul de a fi împreună. Concesia este, în acest caz, o șansă acordată iubirii...

Reprezentația se desfășoară într-o ambianță rafinată, elegantă, compusă prin decorurile simbolice ale lui Mihai Mădescu și prin costumele expresive (nu însă, toate, inspirate) semnate de Janine. Exoticele marșuri nupțiale amplifică dimensiunea senzuală a întregii creații spectaculare (ilustrația muzicală, excepțional alcătuită, îi aparține lui Mihai Măniuțiu).

Protagoniștii se înfruntă deschis, forța și lipsa de scrupule făcându-i, pe *Catarina* și *Petruchio*, adversari redutabili. Asemănarea lor accentuează conflictele și, în același timp, îi atrage fatal. Lupta dintre ei este o aventură a cunoașterii din care se naște sentimentul adevărat. Dragostea se înfiripă tainic, la umbra pomului vieții, proiectat pe fundal – imagine a paradisului îndepărtat, pierdut, sau amară ironie față de lumea pământească ori față de cea factice, iluzorie a teatrului. Pe nisipul roșu, incandescent, este instalat un podium ce sugerează spațiul de joc elisabetan. Este locul care valorifică momentele cele mai însemnate, precum cel al beției sau al nunții, dar și cel unde se desfășoară autentice recitaluri de *commedia dell'arte*, în care strălucește un virtuoz al umorului: Marin Moraru. Alături de el evoluează, remarcabil, Mihai Fotino (*Gremio*), Dorin Andone (*Tranio*), Theodor Danetti (*Baptista*) și Constantin Drăgănescu (*Vicentio*). Montarea prilejuiește debutul pe scena profesionistă a doi talentați actori, proaspăt absolvenți ai U.A.T.C., Adrian Văncică (*Lucentio*) și Cornel Brănescu (*Pedagogul*). O creație interesantă, clădită pe similaritatea dintre cele două surori, este personajul *Bianca* (Anca Sigartău). O performanță deosebită reușește și Marian Râlea, în rolul lui *Petruchio* – aventurierul curajos, capabil să înfrunte o „fiară" (nu însă fără

interesul de a-şi însuşi zestrea ei). Oana Pellea, adorabilă în registrul comic, izbuteşte să redea fermecător transformările prin care trece *Catarina*: de la fetiţa răsfăţată, „puţin rea", la soţia tandră şi apoi la femeia răzbunătoare şi sigură pe sine. La început, derutată, apoi credulă şi ascultătoare, chinuită de cruzime şi de nedreptăţi, Kate află că în iubire, pentru a-ţi asigura „liniştea", trebuie, câteodată, să minţi. *Petruchio* i-a ucis însă gingăşia şi pentru aceasta el îşi primeşte pedeapsa: i se stârneşte gelozia, e umilit, manipulat cu voluptate, prin cuvinte iscusite, ton blând şi petale de trandafir. Şi, poate, pedeapsa nu e atât de aspră...

SMART şi Teatrul „L.S. Bulandra" – *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare. Regia: Mihai Măniuţiu. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Janine. Pictură: Iuliana Vîlsan. Ilustraţia muzicală: Mihai Măniuţiu. Cu: Oana Pellea, Marian Râlea, Marin Moraru, Mihai Fotino, Stelian Nistor, Anca Sigartău, Dorin Andone, Gabriel Spahiu, Theodor Danetti, Cornel Brănescu, Adrian Văncică, Constantin Drăgănescu, Constantin Ghenescu, Argentina Florescu. Data premierei: 21 mai 2000.

„Vom fi frumoase, libere şi vesele"

Cameristele, controversata piesă a lui Jean Genet care a cunoscut multe variante scenice în România, este, în viziunea lui Dan Damian, regizorul spectacolului prezentat de Universitatea „Hyperion", un poem închinat învinşilor vieţii. Cele două slujnice înţeleg că paradisul pe care şi l-au construit bovaric este o simplă amăgire şi descoperă că sunt „blestemate" să trăiască în umilinţă. Neacceptând înfrângerea, ele aleg să moară împreună, în speranţa că „acolo" vor fi „frumoase, libere şi vesele"...

Povestea se consumă într-o încăpere ce trădează apartenenţa eroinelor la o lume periferică, mizeră. Deşi interesantă ca idee, scenografia Voichiţei Horia nu şi-a găsit cea mai fericită expresie. Camera *Doamnei*, decorată sugestiv, în nuanţe de roz, cu zorzoane aurii este universul fascinant în care *Claire* şi *Solange* îşi închipuie, atunci când rămân singure, că sunt stăpâne. De fapt, numai *Claire* este *Doamna*, iar *Solange* rămâne, în continuare, camerista, având satisfacţia că tocmai prin supunere o poate *supune*. Prin acest joc al măştilor, ele încearcă să se elibereze de toate frustrările. Resentimentele şi suferinţele acumulate transpar în schimbul de replici sub forma ironiilor sau a insultelor răzbunătoare.

Solange (Julia Rotaru) oscilează între sentimentul posesiv de dragoste pentru sora mai mică şi ură adâncă faţă de stăpână. Trecerile subtile, tăcerile bine cântărite, pronunţia cultivată o recomandă pe Julia Rotaru drept o actriţă promiţătoare. *Claire* (Oana Fănică) este victima neputincioasă şi inocentă, care acceptă moartea cu inconştientă obedienţă. Frumuseţea scenică, glasul bine timbrat sunt calităţile ei cele mai importante. Cele două interprete au însă maniere diferite de joc: cerebral nuanţat (în cazul Juliei Rotaru) şi retoric declamativ (în cazul Oanei Fănică). Timbrul diferit al vocilor creează, de asemenea, decalaje supărătoare. O prezenţă agreabilă este şi Mădălina Voicu, în rolul *Doamnei*.

Universitatea „Hyperion" şi Cercul Militar Naţional (clasa prof. univ. Sorana Coroamă-Stanca şi conf. univ. Dan Damian) – *Cameristele* de Jean Genet. Traducerea: Liana şi Adrian Dobrescu. Regia: Dan Damian. Scenografia: Voichiţa Horia. Cu: Julia Rotaru, Oana Fănică, Mădălina Voicu. Data premierei: 6 mai 2000.

Adrian Rățoi, Silviu Oltean, Carmen Moruz, Dan Săndulescu și Liviu Eftimie

„Tablou de familie"

După *Marat-Sade*, regizorul Kincses Elemér revine la Brașov cu un nou spectacol: *Familia Tót* de Örkény István. Presa evocă un moment trist al istoriei veacului nostru, marcat de o suferință perpetuată până astăzi, războiul fiind, pentru mulți dintre spectatorii zilelor noastre, o perioadă pe care ei înșiși au trăit-o. Experiența de refugiat – apoi de luptător și de prizonier – a autorului intensifică miza textului. Acțiunea este situată într-un sat liniștit, departe de front. Armonia rurală va fi tulburată de venirea unui oaspete important, un maior, superior al fiului familiei Tót. Pregătirile micii comunități pentru întâmpinare și figurile acesteia, îndeosebi cea a poștașului indiscret, amintesc de situații și personaje din Gogol. Povestea, narată scenic în manieră realistă, va fi condusă, la sfârșit, spre spațiul absurdului. Plasarea finalului în universul relativității atenuează intensitatea tragicului, excesiv subliniat. Gândită clasic – ca structură, însă lipsită de elocvență – reprezentația rămâne, în cea mai mare parte, monotonă. Cu excepția momentelor în care regia găsește rezolvări bizare, sau din zona frivolității. Este chiar momentul și prilejul să amendăm aplecările escatologice ale regizorilor, manifeste cu obstinație în ultimul deceniu.

Un alt element spectacular mai puțin izbutit este scenografia Klárei Labancz: săracă în semnificații, imprecisă, sufocantă. Zidurile pictate pe pânză își vădesc fragilitatea la fiecare adiere. Ele sugerează o imensă cutie de carton, aidoma cu cele pe care – antrenate în jocul debil al *Maiorului* – personajele le confecționează pe scenă. Rozul tern al decorului și al accesoriilor simbolizează, probabil, existența dulce și totodată mizeră a eroilor. O ultimă imagine compune un trist „tablou de familie": *Fiica* (Mara

Nicolescu) și-a pierdut zâmbetul și credulitatea, *Mariska* (interpretată cu precizie și sensibilitate de Paula Ionescu) își vede speranțele spulberate, iar blajinul *Tót* (elaborat atent și nuanțat de Adrian Rățoi) ajunge capabil de crimă. Marius Cordoș (*Maiorul*) realizează o creație interesantă, construită pe asemănarea (fizică și patologică) cu Hitler. George Custură, Dan Săndulescu și Carmen Moruz creionează, uneori convingător, roluri pitorești. Deși inegal, jocul actorilor rămâne principala calitate a montării.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – *Familia Tót* de Örkény István. Traducerea: Constantin Olariu. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Labancz Klára. Cu: Adrian Rățoi, Paula Ionescu, Mara Nicolescu, George Custură, Relu Sirițeanu, Marius Cordoș, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, Carmen Moruz, Silviu Oltean. Data premierei: 1 aprilie 2000.

Irina IONESCU

Sfârșit de stagiune la Teatrul de Stat Arad

În condițiile în care costurile unui turneu se ridică la sume exorbitante, iar distanțele, uneori, foarte mari, nu permit organizarea reprezentațiilor speciale pentru criticii de teatru și jurnaliștii specializați în domeniul teatral – ce, în marea lor majoritate, sunt de găsit la București –, teatrele de provincie riscă să iasă treptat din atenția mass-media.

Situația devine și mai gravă atunci când nu există nici corespondenți locali la marile cotidiene sau reviste de specialitate, când nu se relatează constant sau chiar deloc în paginile presei centrale despre activitatea teatrelor în cauză.

Anul acesta, Teatrul de Stat Arad ar fi avut și el o soartă similară, dacă situația nu ar fi fost salvată în ultimul moment prin organizarea unei zile de „teatru-maraton", „o zi de vară până-n seară" în care au fost programate trei spectacole considerate drept reprezentative pentru stagiunea 1999–2000. Este vorba despre: *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, dramatizare de Eduard Covali după basmul lui Petre Ispirescu, în regia lui Ștefan Iordănescu; *Apropo, ați chemat pompierii?* spectacol inspirat de piesa *Telegrama* a lui Aldo Nicolaj, în regia Lianei Didilescu; *Pe muche de șuriu* de George Astaloș, în regia lui Sabin Popescu.

Prima dintre aceste montări a avut premiera anul trecut, dar a fost reluată și în actuala stagiune, existând convingerea că este foarte bună. Mi s-a părut mult prea „înflorită" cu datini și obiceiuri tradiționale și, în plus, neunitară ca stil.

Apropo, ați chemat pompierii? – un *one-man-show* cu Zoltan Lovas – este realizat interactiv (atenție, însă: interactivitatea funcționează atâta timp cât spectatorii cooperează și nu trebuie susținută, sub nici o formă, prin bruscarea acestora, prin crearea unei stări de disconfort fizic sau psihic, fie el cât de mic, și scoate în evidență foarte mult calitățile artistice, disponibilitățile protagonistului, dar nu prea trece pragul exercițiului, al improvizațiilor, al căutărilor.

În lipsa unei săli-studio, *one-man-show*-ul a fost prezentat într-un spațiu special amenajat pe unul dintre culoarele teatrului, perimetru în care se preconizează să funcționeze, într-un viitor apropiat și o astfel de sală. Proiectul există și ar trebui să fie dus la bun sfârșit pentru ca teatrul să funcționeze, în continuare, în condiții de normalitate.

Tot nevoia creării unei alternative a dus, la Arad, și la realizarea spectacolului *Pe muche de șuriu*. Deși aparține teatrului, montarea se joacă pe ringul de dans al unuia dintre bar-cluburile orașului. Ea

le prilejuiește astfel arădenilor înregistrarea unei premiere absolute la capitolul „teatru în spații neconvenționale". Dacă modul de prezentare a spectacolului deschide un drum, este un început lăudabil, din punct de vedere artistic există destul de multe lucruri care lasă de dorit: scenariu „nefinisat", patetism deplasat, mulți decibeli în plus ș.a.

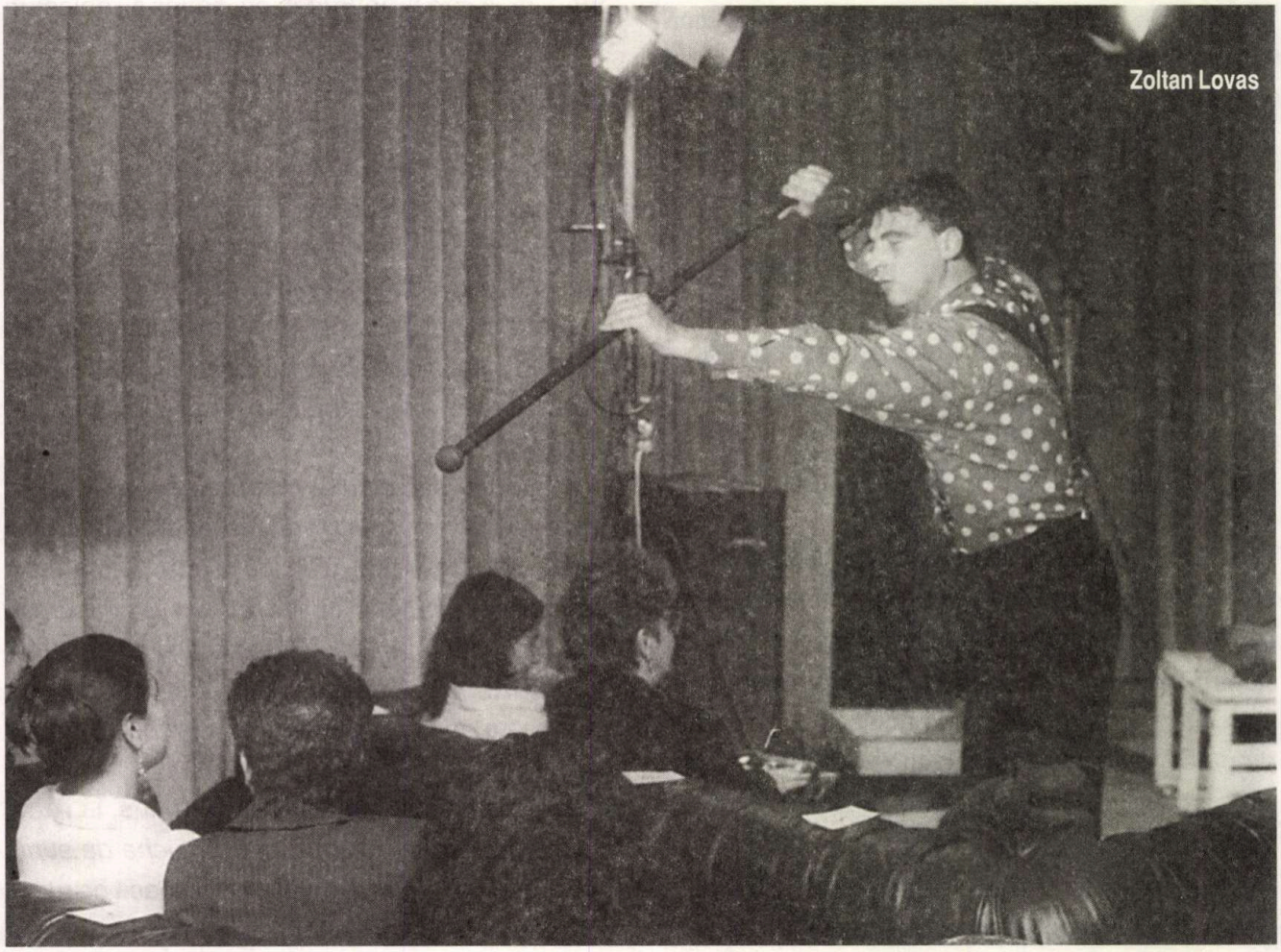
Fără să fi produs impresii deosebite, stagiunea 1999–2000 (redusă la cele trei spectacole amintite) demonstrează însă că Teatrul de Stat Arad deține un potențial artistic foarte bun, că este deschis oricărei inițiative, că se gândește foarte serios la teatrul secolului viitor. Propunerile, proiectele artiștilor nu ar trebui să lipsească astfel nici ele.

Teatrul de Stat din Arad:

Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte **de Eduard Covali, după basmul lui Petre Ispirescu. Regia: Ștefan Iordănescu. Scenografie și costume: Doru Păcurar. Muzica: Ilie Stepan. Mișcare scenică: Sorin Batică. Cu: Costin Găvază, Ioan Peter, Adriana Ghiniță, Mariana Tofan, Dorina Darie, Mariana Dănilă, Liliana Balica, Carmen Butariu, Călin Stanciu, Bogdan Costea, Constantin Florea, Alexandru Bairactaru, Doru Nica, Florin Covalciuc, Vladimir Crîznic. Data premierei: 30 mai 1999.**

Apropo, ați chemat pompierii? **spectacol inspirat de piesa** *Telegrama* **a lui Aldo Nicolaj.** *One-man-show* **cu Zoltan Lovas. Regia: Liana Didilescu. Scenografia: Onisim Colta. Mișcare scenică: Maura Stoica. Pregătire muzicală: Manina Pataki. Data premierei: 24 martie 2000.**

Pe muche de șuriu **de George Astaloș. Regia: Sabin Popescu. Scenografia: Doru Păcurar. Muzica: Ilie Stepan. Distribuția: Doru Nica, Călin Stanciu, Adelin Ghionghiosan. Data premierei: 11 mai 2000.**



Zoltan Lovas

Bufonul nopții de Armindeni

La Teatrul „Ovidiu" din Constanța, *Visul unei nopți de vară* este un spectacol dizarmonios și lipsit de forță. Primul neajuns trebuie pus, în totalitate, pe seama decorurilor (Ion Olaru) și a costumelor (Mariana Mocanu-Păun), care realizate, preponderent, în tonuri întunecate, neutre (foarte mult gri) sau șterse, se anulează reciproc în lumina palidă a scenei, nelăsând să se vadă altceva decât un amestec complet inexpresiv. Din când în când ies cu ostentație la suprafață și câteva paiete și stofe ecosez. Păcatul platitudinii le revine însă interpreților. În mare parte tineri, fără prea multă experiență scenică, aceștia nu comunică, deocamdată, foarte bine, motiv pentru care se prezintă inegal, fără să atingă ritmul ce i-ar fi putut salva, înlesnindu-le, totodată și construirea unor creații personale aparte.

Interesantă, deși ușor bizară, este alegerea regizorului de a accentua în spectacol sentimentul istoriei, inegalitatea raportului de forțe implicate în acțiune, precum și supunerea necondiționată în fața destinului. Opțiunea se evidențiază prin inserarea unui bufon menit să dubleze, la curtea lui *Theseu*, spiritul lui *Puck* și să-i suplinească uneori chiar o parte din atribuții.

Tot sub semnul obligației și al sorții îndeplinite stă și finalul încurcăturilor din noaptea de Armindeni, un final contrafăcut, în care cuplurile *Theseu–Hipolita*, *Helena–Demetrius*, *Hermia–Lysander*, apar „în vârful" unor înzorzonate paturi matrimoniale.

Teatrul „Ovidiu" din Constanța — *Visul unei nopți de vară* **de William Shakespeare. Traducerea: Dan Grigorescu. Regia: Tudor Mărăscu. Decoruri: Ion Olaru. Costume: Mariana Mocanu-Păun. Muzica: Gabriel Bassarabescu. Coregrafia: Victoria Bucun. Cu: Iulian Enache, Emil Bârlădeanu, Mircea Moldovan, Cosmin Mihale, Alexandru Mereuță, Lică Gherghilescu, Liviu Manolache, Virgil Andriescu, Nae Stângaciu, Tiberiu Roșu, Radu Niculescu, Nicodim Ungureanu, Marian Miron, Dana Trifan, Lăcrămioara Moscaliuc, Diana Lupan, Diana Cheregi ș.a. Data premierei: 17 februarie 2000.**

Mihaela PĂTRAȘCU

Fatalitatea cercului

Piesa *Cvadratura cercului* a scriitorului rus V.P. Kataev este pusă în scenă de Hatházi András, cu absolvenții secției maghiare de actorie din Cluj, fiind concepută ca un examen de licență și reușind să se ridice la standardele unui spectacol profesionist, prezentat în Sala Studio a Teatrului Maghiar din Timișoara. Acțiunea se petrece într-un subsol împărțit de doi tineri, inițial celibatari. Decorul – sumar, este sugestiv pentru a ilustra condițiile precare de viață. Situația se schimbă când *Vasia* (Posta Ervin) își aduce acasă o soție. Coincidența face ca și colegul său de cameră să treacă pe la ofițerul stării civile în aceeași zi. Cele două cupluri sunt construite pe contrast. *Vasia* și *Liudmila* (interpretată de Ambrus Ernese) robust-domestici și ceilalți doi – *Ivan* (Szilágyi-Palkó Csaba) și *Tania* (Szilágyi Kinga) – fideli Komsomolului și eticii familiei sovietice, chinuiți de foame și de textele lui Engels. Szilágyi Kinga interpretează excelent rolul unei comuniste fanatice, militante, iar Szilágyi-Palkó Csaba își nuanțează înfometarea. Se face un pact. Cercul este împărțit printr-o linie trasă cu creta: s-a găsit modalitatea de a coabita. Nu se poate spune dacă *Ivan* este atras de bucătăria *Liudmilei* sau dacă *Vasia* este cucerit de ideile *Taniei*, cert este că asistăm la o rocadă. Protagonistele își schimbă partenerii și își dau mâna tovărășește. Întrebarea laitmotiv a piesei (pe care și-o pune cuplul *Ivan–Tania*): *„e etic sau nu?"* cade. Nu e la mijloc nici o dramă, fatalitatea conjuncturală, blestemul existențial. Actorii pun mult temperament în interpretarea rolurilor, poate nu îndeajuns de cizelate – iar pofta lor de joc ne îndeamnă la participare. În piesă mai apare un personaj: Π, fără de care cercul n-ar putea exista. Π este interpretat de Ferenczy Annamária, cu o deosebită vitalitate, element de echilibru, de înțelepciune al piesei. Cântă, dansează și asistă la închegarea și recombinarea celor două cupluri. Mai există și scara. Ieșire din cerc. Un spectacol viu și inteligent.

Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara – *Cvadratura cercului* **de A.P. Kataev. Regia: Hatházi András. Cu: Posta Ervin, Szilágyi-Palkó Csaba, Ambrus Ernese, Szilágyi Kinga, Ferenczy Annamária. Data premierei: 14 martie 2000.**

În căutarea lunii pierdute

Benoît Vitse, la finele investiturii sale diplomatice, în calitate de director al Centrului Cultural Francez din Iași, concepe un spectacol de adio, care încheie un cerc, întrucât domnia sa a păşit în „dulcele târg" acum câțiva ani ca regizor de teatru. Spectacolul se numește *Lunaria*, iar originalul scenariu pornește de la o idee a lui Vicenzo Consolo, un text între fabulă și teatru, având grația unui divertisment mozartian și oferind ample posibilități de improvizație și joc. Un viceregе melancolic, dintr-un Palermo vag al secolului al XVIII-lea are un coșmar care se adevereşte: dispariția lunii într-un loc necunoscut al regatului. În imaginarul acelor vremuri se credea că există drumuri care duc spre Paradis. Sau spre Lună, care este o lume de rituri, mituri și simboluri, atinse *en passant* în spectacol, pentru a nu-i da o tentă prolixă. Dispariția lunii generează haos la Curte, prilej pentru a aduna savanți și teologi spre găsirea unei explicații, prilej pentru a aduna actori din diverse colțuri ale lumii și de a transmite un mesaj unitar, în treisprezece limbi, adică de a realiza un Turn Babel fericit. Sunt aduse în scenă texte ale lui Federico García Lorca, Yannis Ritsos, Gottfried August Bürger, George Topârceanu, Mihai Ursachi, H.G. Wells, Edmond Rostand, Jules Laforgue, Aleksandr Blok, interpretate atât de actori profesioniști, cât și de amatori.

Inedită ideea de a distribui în rolul lunaticului vicerege o actriță de o minunată robustețe artistică – Anna Andreotti și în rolul soției acestuia, *Doña Sol,* pe Guy Cambreleng, sugerând alternanța principiilor Yin–Yang, masculin–feminin, solar–lunar. Un farmec exotic aduce în rolul *Porfirio*, valentul *Viceregelui*, actorul de culoare Franck Sylvestre. Fascinantul actor Mihai Fusu cucerește publicul prin alternanța de la momentele lirice la cele debordant comice, în rolul *Lunaticului*, al îndrăgostitului rus și în cel al academicianului *Dor*. Octavian Jighirghiu și Adrian Păduraru dau viață textelor lui Topârceanu și Mihai Ursachi în rolul de țărani români. Fanfara din Zece Prăjini dă măsura talentului muzical specific etniei. Specială este Roxane Borgna interpretând diverse roluri, relevant fiind cel din *Miss Moon*. Și ar mai fi atâția, întrucât distribuția este numeroasă. Mijloacele de expresie sunt variate, predominând cele vizuale, de la momentul de mimă, excelent interpretat de Adi Aftenie, până la imagini televizate. Atmosfera de miraj selenar este realizată și cu ajutorul scenografiei și al costumelor frumoase, create de Geneviève Dudret și Marfa Axenti, sugerând că luna a fost spațiul primordial.

Textele curg din limbile de circulație internațională în latină, neo-greacă și în cele regionale – creolă, siciliană, romanes – există momente de un inefabil lirism ce se îmbină cu cele ludice și de un umor savuros. Nu există totuși o coerență dramatică, spectacolul se diluează pe alocuri, colajul este insuficient sudat. Mesajul este mai profund și trimite la meditații asupra puterii, la fragilitatea și melancolia istoriei, a decadenței culturii, a nevoii de vis și poezie, a necesității descoperirii gesturilor esențiale. Dacă spectacolul ar fi avut mai mult de două reprezentații poate s-ar fi așezat în timp și ar fi căpătat o consistență dramatică, nu numai lirică.

MUZICĂ – TEATRU – OPERĂ

Elena-Maria ȘORBAN

Molière, muzică, mesaj

Ce funcții acordă regizorul, muzicii, în spectacolul de teatru? – este o întrebare care ar merita să ne preocupe. Câteva spectacole Molière vizionate, la Cluj, în ultima parte a stagiunii 1999–2000, au fost cât se poate de relevante.

Există situația de spectacol fără muzică. Ea a fost ilustrată de reprezentația cu *Femeile savante*, în interpretarea absolvenților de la Comédie de Reims – într-o regie realistă, de Loïc Brabant –, organizată prin Centrul Cultural Francez. Lipsa muzicii a fost, probabil, motivul pentru care publicul a sancționat spectacolul, părăsind sala – dincolo de savoarea textului original și dincolo de politețe.

Într-o sistematică schițată potrivit criteriului muzicii ca purtătoare de mesaj, ar urma, dintre cele vizionate, spectacolul intitulat *Scapino*, în regia lui Mircea Cornișteanu, cu Horațiu Mălăele. Pe afiș scria: „de Molière", de fapt, era „după" – o „reducție" la trei personaje și multe șarje cu conținut actual, cvasiimprovizate. Ce și câtă muzică? Vreo trei fragmente fredonate de protagonist, din Chopin, Saint-Saëns și Grieg, cât se poate de scurte, aproape de nebăgat în seamă. Concluzia? În contextul „contemporaneizării" ludice, muzica este în urmă cu mai bine de un secol, la nivelul șlagărului romantic.

Muzică emblematică pentru ansamblul secolului XX, deși cu tentă retro, este „diagnosticul" pentru *Bolnavul închipuit*, reprezentat de absolvenții secției maghiare de teatru ai Facultății clujene de profil – regia: Attila Keresztes – în cea mai bună tradiție de musical. Bun-gust și măsură în plasarea momentelor muzicale, realizate *live* (bună școală!), sub îndrumarea dinamicei compozitoare-dirijor Katalin Incze Gergely. Și pentru ca efectele să fie mai intense, autoarea „se retrage" și integrează câteva șlagăre (de tipul *Love story*), pe care tinerii protagoniști fac *play-back* în momentele fierbinți. În preferințele publicului, a fost spectacolul cel mai bine primit.

În fine, două spectacole având în comun atitudinea regizorală față de muzică, prin adăugare de suprasensuri: *Mizantropul*, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Tompa Gábor, respectiv, *Don Juan*, cu Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu-Gheorghe, în regia Olgăi Barabás. În ambele cazuri, concepția muzicală aparține regiei. Tragismul *Mizantropului* se exprimă prin muzică de Bartók, cu bogate nuanțări expresive, de la melancolie la „barbarul" tipic, cu integrarea unei piese de factură jazz, de Bill Evans (la pian, actorul rolului titular, Zsolt Bogdán). Deznodământul – refuzul lui *Alceste* – se purifică prin efectul sublim al finalului muzical: o cantată bisericească de Vivaldi, invocând numele lui Iisus. Baroc, surprinzător, cathartic!

În *Don Juan* – după Molière – „scenariul" muzical este sinuos, dar creator de multiple suprasensuri. Întruparea muzicii pornește de la clopote, trece prin scriitura de motet *a cappella* (actorii cântă *live*) și ajunge la piese de orgă și oratorii de Bach și Haendel. Valori perene. Sublimul acestora se va confrunta cu ritmurile fruste ale bătăilor din palme ale unui clan „de tip mafiot". După ce *Don Juan* este dus în Infern, *Sganarelle* se purifică cu un cântec de copii (*Pimpimpare*) – într-o amplă dezvoltare improvizatorică. Purificat, el va respecta ceea ce ascendentul său distrugea: (femeile precum) frunzele bătute de vânt – natura. Finalul: Haendel, *Ombra mai fù* – sau mesaj despre liniștea sufletului. Probabil suprasensurile nu pot fi descifrate sau relatate complet, dar aplauzele îndelungate au dovedit că ele au pătruns – și prin muzică – în sufletele spectatorilor. De asemenea, se dovedește receptivitatea unor regizori cu rezultate remarcabile, față de funcțiile purtătoare de mesaj ale muzicii.

Nabucco – două versiuni concomitente, în același oraș

Premiera clujeană *Nabucodonosor*, la Opera Română, este un spectacol care lasă muzica să fie pusă în valoare. Afirmația pare gratuită – dar, cunoscând versiuni anterioare, chiar de pe aceeași scenă, această atitudine este semnificativă (cu ani în urmă, regizorul Viorel Gomboșiu așeza acțiunea, zguduitor, într-un lagăr de exterminare). Regia Rodicăi Popescu-Moisa (care semnează și concepția scenografică) servește, prin fiecare detaliu, muzica lui Verdi – fără ca desfășurarea să devină statică. Bunăoară, în corul *Va, pensiero*, mesajul este potențat de imaginea unui copil în fașă, concordant ritmicii muzicale. Scenografia afirmă, predominant, polaritatea alb-negru (evrei–babilonieni), iar caracterele lui *Nabucco* și *Abigail* se exprimă prin roșu; abaterile cromatice îmbogățesc componenta vizuală.

Comparația cea mai „la îndemână" se poate face, acum, cu *Nabucco* de pe scena Operei Maghiare clujene – a cărei premieră avusese loc în mai 1999, în regia lui András Kürthy, cu decoruri de István Madarassy (ambii din Budapesta), cu costume de Maria Bodor. Spectacularul – fastuos (intrarea regelui, pe car) ori naturalist (distrugerea templului) – este realizat, pe scena maghiară, cu profesionalism. Dar sobrietatea de pe scena Operei Române a reușit să fie la fel de convingătoare. La Opera Maghiară, așa-numita „animație cu nisip", înfățișând portrete semite – realizator: Ferenc Cakó (Budapesta) – a fost o demonstrație de virtuozitate plastică minunată în sine, dar care a eclipsat uvertura. În ambele versiuni, în diferite ipostaze, focul sacrul este purtător de mesaj, unind – atunci și acum, prin destin istoric și prin artă – popoarele. Un punct comun al celor două spectacole recente este și prezența sopranei Erzsébet B. Konrád, în rolul *Abigail*. Grație întâmplării, solista de la Opera Maghiară, aflată în plină maturitate artistică, a ajuns, în același oraș, pe scena Operei Române, cu acest rol de mare dificultate. Stăpânind rolul pe deplin, Erzsébet B. Konrád s-a dovedit la înălțime. Deosebit de expresivă a fost interpretarea ariei din actul al doilea, dată de calitatea dinamicii piano – nuanțând personajul prin tandrețe.

Baritonul Gheorghe Mogoșan, în rolul titular, s-a arătat a fi un demn continuator al antecesorilor săi clujeni. Fără a subaprecia realizările sale de până acum, se poate spune că la premieră s-a întrecut pe sine – prin plenitudinea vocii, frazarea amplă, dinamismul scenic. În rolul pretențios al marelui preot *Zaharia*, glasul basului Mircea Sâmpetrean a fost, de această dată, obosit. Pe cealaltă scenă, performanțele baritonului János Molnár și ale basului Péter Hercz au fost vrednice de altitudinea personajelor. În rolul *Fenena*, Monica Matei-Deniții, respectiv Maria Molnár se înscriu pe linia unor predecesoare ajunse departe, ca Liliana Bizineche sau Carmen Oprișanu. Tenorii Valeriu Turcu și Domokos Kiss s-au integrat, cu elan, în distribuțiile cvasiomogene.

Ansamblurile corale de la cele două opere – pregătite de Tiberiu Popa, respectiv, Adrienne Laskay – au oferit maximum posibil.

La pupitrul dirijoral, Petre Sbârcea și Béla Hary s-au identificat cu partitura verdiană.

Să mai subliniem că existența simultană, în același oraș, a acestui titlu, în două versiuni de spectacol este, probabil, unică în lume. Iar reacția publicului este, în acest caz, pe măsura faptului. Surprinzătoare a fost prezența numeroasă a copiilor din sală, la ambele instituții, ca o dovadă că *Nabucco* este considerat de publicul matur drept capodoperă ce trebuie cunoscută de timpuriu.

Va, pensiero: concretizare scenică a pământului și apei (Opera Maghiară) sau sugestia aerului și focului, prin cerul înstelat (Opera Română). „Cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi"...

Și Carmen

Cortina se deschide pe tema sorții din finalul Preludiului, pentru a înfățișa execuția lui *Don José*. În deznodământ, moartea lui *Carmen* este imaginată ca accidentală – idee ce pare inspirată din muzică: pe tema toreadorului, împinsă de *Don José*, *Carmen* este străpunsă de coarnele de taur –, desculpabilizându-l pe erou. Încadrarea fosei mărește scena și aduce cântăreții-actori în proximitatea publicului – în plus, cu avantajul de a realiza o acustică mai bună a ansamblului vocal-instrumental. Relevantă este și imaginea lucrătoarelor (actul I): veristă prin dezgolirea incidentală a trupurilor și, totodată, clasicizantă, prin frumusețea lor și albul costumelor. Scaune inspirate de tradiția mobilierului din bisericile catolice conferă detalii de fundal auster. Acestea sunt elementele cele mai sugestive din regia lui Emil Strugaru (asistat de Cristina Oros) și scenografia lui Cătălin I. Arbore – la Opera Română din Cluj. Punctul cel mai intens, inclusiv prin componenta muzicală, a fost realizat, în spectacolul de premieră, de soprana Carmen Gurban. Pentru cei ce se miră că o cronică la *Carmen* începe cu elogiul *Michaelei*, este de subliniat că și aplauzele care au răsplătit-o au fost cât pentru cei doi protagoniști laolaltă. Deși oaspeții din Ucraina – Olena Romanenko și Eduard Srebnitzki – au voci ample și mare rutină scenică. Calitățile vocale – apreciabile, mai ales în cazul tenorului – ne-au făcut să putem trece peste pronunția lor rusofonă. La premiera cu distribuția a doua, mezzosoprana Ecaterina Țuțu (de la Opera Națională București), a strălucit cu tinerețea personajului titular și prin maturitatea trăirii artistice. Dacă tenorul Valeriu Turcu nu a fost, de această dată, în formă, în schimb, soprana Irina Săndulescu-Bălan, fidelă șieși, și-a pus în valoare calitățile. Am fi dorit un toreador mai pregnant, în ambele spectacole – unde au cântat baritonii Iordache Basalic (Opera Națională din București), respectiv, Martin Fülöp. Interpreții Rodica Balteș, Lucia Papa (de la Opera timișoreană), Petre Ghilea, Marius Chiorean, Mircea Moisa au demonstrat importanța calității în rolurile secundare. Coordonarea muzicală a dirijorului Petre Sbârcea a avut dinamism și subtilitate. Corul – cu voci tinere și bune, omogen datorită maestrului Tiberiu Popa – a redat personajele colective convingător, atât muzical, cât și scenic. Culori proaspete în spectacol a adus corul de copii „Junior Vip", pregătit de profesoara Anca Mariaș. De remarcat reușita organizatorică a situării premierei la zece zile după montarea nouă a operei *Nabucco*, precum și rolul stimulativ al impresarului, pentru un turneu în Olanda. Nivelul artistic înalt – datorat montării, reunirii interpreților de la diferite instituții și performanțelor lor individuale – a favorizat, în primul rând, spectatorii de acasă. Opera *Carmen* de pe scena clujeană are calitățile unei provocări estetice.

TEATRUL DIN CĂRȚI

Mircea GHIȚULESCU

Actrița-autoare, personaj ascuns

Celebritatea actriței Olga Delia Mateescu nu lăsa să se întrevadă nevoia de altceva, iar Premiul pentru dramaturgie al UNITER (1997) trebuie să fi fost un episod magnific. Dacă se lăsa cunoscută ca autor dramatic numai cu piesa premiată (*Capricii*), misterul ar fi fost desăvârșit, dar volumul *Urme*, succedat de *Statuia Libertății*, sugerează seriozitatea, nu și spontaneitatea reprezentărilor feminine din *Capricii* (inclusă în primul volum). Este un text de referință pentru anii '90. Olga Delia Mateescu notează în dialoguri spaime intime pe care le investește în obsesii polizate și conceptualizate. Este, în *Capricii*, o geneză grotescă, unde *Femeia care clocește* este arhetip al unei maternități alienate de sfârșit de civilizație a speciei. Maternitatea și-a pierdut sacralitatea: femeia „clocește și se examinează în timp ce o face". Este o aberație a firii: ea scoate pui bătrâni cu viața gata trăită. Monștri diminutivați ce pot stârni fantezia oricărui regizor.

Feminitatea este obsedantă și în volumul *Statuia Libertății*, pentru că personajul ascuns al acestor drame este autoarea însăși. Telemania este sancționată în *Muri(a murit) marchiza*, un monolog al *Femeii* părăsite de *Soț*, fără capacitatea de a-l accepta. *Grenada* vorbește despre nevoia de fericire casnică a femeii. Spațiile sunt suprasimbolizate: un apartament obișnuit în care pătrunde subsolul orașului ca o misterioasă lume paralelă din Matei Vișniec. Sau un viitor muzeu în care, deocamdată, se repartizează lăutarii la nunți. Autoarea disprețuiește realismul, dar nu-l poate refuza îndepărtându-se de el cu orice preț. Prețul este, uneori, prea mare: ruperea în bucăți a subiectului, eliptismul, încâlcirea referințelor și caracterul facultativ al mesajului. Ești, uneori, silit, în locul oricărei analize, să te mulțumești cu o *impresie generală* asupra textului. Impresia generală este că *Statuia Libertății*, piesa de bază din al doilea volum, are miza cea mai mare. Într-o lume românească totalitară, folclorică și lăutărească, penetrează, o delicată voce feminină, care aparține, nici mai mult, nici mai puțin decât *Statuii Libertății* (*Miss Liberty*) din golful Manhattan–New York City/USA, ce răzbate dintr-o ladă. Nu este chiar originalul de 140 tone dăruit de francezi americanilor la centenarul Independenței (1886), ci „sora ei mai mică", o copie trimisă de americani viitorului muzeu. Apariția este grațios-comică și aduce atmosfera la teatrul de marionete. De altfel, întreaga piesă are, vrând-nevrând, o puternică priză la acest fel de teatru: micul tiran *Hebdomadar* și discipolii săi sunt semimarionete. Jumătate ființe, jumătate carcase metalice. Într-o lume fără libertate, fragilul simbol al libertății devine o minge de rugby. Jocul acesta cu *Libertatea* (chiar și sub forma unui simbol al ei) este aspru pedepsit. Într-o apocalipsă scenografică apare *Sora cea mare* și impune libertatea cu pumnul ei de zece tone. Fiecare alege ce vrea din mesaj: libertatea americană sau pumnul american, sau democrația cu pumnul. O libertate-păpușă, o sugestie doar, fragilă și vulnerabilă, sau una adevărată impusă cu forța. Mai important este că Olga Delia Mateescu își trăiește intens prezența în lume scriind un teatru subiectiv ce încearcă să se obiectiveze.

VEȘTI

MORTUUS EST ANTONIO BUERO VALLEJO

Dramaturgul și academicianul spaniol Antonio Buero Vallejo, autorul *Istoriei unei scări*, al *Generoasei fundații* (jucată cu succes la Teatrul Național din București, în regia lui Horea Popescu), al *Somnului rațiunii* (dramă reprezentată la Baia-Mare, sub bagheta lui Liviu Ciulei), al piesei *Cu cărțile pe față* (și aceasta reprezentată la noi), a murit la Madrid, ca urmare a unui atac cerebral. Avea 83 de ani.

Considerat unul dintre cei mai importanți dramaturgi spanioli ai acestui secol, Antonio Buero Vallejo a fost distins în 1986 cu prestigiosul Premiu Cervantes.

Născut la Guadalajara în 1916, comunist convins, el a luptat în Războiul civil de partea trupelor republicane. Printr-un proces expediat, el a fost – după victoria lui Franco – condamnat la moarte pentru „adeziune la rebeliune". Repetând o sinistră experiență a decembriștilor și a lui Dostoievski – după 8 luni de așteptare a execuției a fost grațiat. Ceea ce nu înseamnă că nu a mai petrecut încă 7 ani în pușcăriile franchiste, unde l-a avut tovarăș pe Miguel Hernandez.

Creațiile lui Buero Vallejo, adesea cenzurate de dictatură, sunt, în majoritate, „opere angajate", care tratează teme precum tortura (*Dubla istorie a doctorului Valmy*), detenția pe motive politice (*Fundația*) sau regimurile totalitate (*Un visător pentru popor*).

Piesa sa cea mai celebră, *Istoria unei scări,* a fost jucată pentru prima oară în1949 și a primit Premiul Lope de Vega.

JEANNE MOREAU – PENTRU PRIMA OARĂ REGIZOARE

Umorul te ajută să scapi de obsesia morții, este un antidot ideal pentru spaima de neant? Aceasta pare a fi interogația dominantă, ontologică, a scriitoarei americane Margaret Edson (Premiată cu un Pullitzer în 1999), în prima sa piesă *O vorbă de duh*. O piesă jucată cu succes pe Broadway și prezentată la Lausanne de către Jeanne Moreau, în calitate de regizoare (la ora debutului!).

Viviane Bearing, B.E.A.R.I.N.G, cum pronunță ea în fața oricărui medic, a oricărei infirmiere care o întreabă – suferă de un cancer la ovare în faza ultimă. Ingrijirea ei se dovedește „un caz" fascinant pentru cercetarea medicală. Iar efectul cel mai spectaculos este cel pe care îl are asupra „memoriei" în legătură cu viața ei de femeie și viața ei de profesor de literatură engleză (specializat în secolul al XVIII-lea).

„Mi s-a cerut să joc rolul lui Vivian" – a arătat Jeanne Moreau. „Am preferat să pun în scenă piesa. Cu pudoare, cu emoție și aproape cu mânie", mizând pe „cartea sobrietății, pentru a face să izbucnească adevărul crud, gol, ultim".

Jeanne Moreau, care are acum 72 de ani, o optat ca regizoare pentru un hiperrealism atenuat: o cameră de spital, cu mobilier specific pe rotile, accesorii medicale, bluze albe.
Rolul protagonistei – eroină, martor , naratoare și interpretă a propriei morți – este deținut de Ludmila Mikael, societară a Comediei Franceze, care joacă „cu picioarele goale și îmbrăcată cu o cămașă de noapte simplă, și care este rece ca lumina, impersonală ca un dosar medical", cum o descrie Bruno Franceschi.

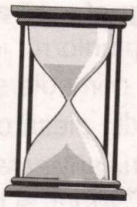
CLAUDIA CARDINALE PENTRU PRIMA OARĂ PE SCENĂ

Claudia Cardinale a debutat la 60 de ani în teatru – la începutul lui mai. Evenimentul s-a produs pe scena Teatrului „Rond Point" din Paris. Ea, care a fost partenera lui Alain Delon în *Ghepardul* (1963) lui Luchino Visconti, interpretează rolul principal din *Veneția*na, piesa de Ennio Flaiano pusă în scenă de Maurizio Scapanno.
„Nu am mai urcat niciodată până acum pe scândură, pentru că nu eram pregătită" – a precizat Claudia. „A venit momentul."
Spectacolul se înscrie în cadrul celei de-a doua ediții a seriei de manifestări intitulată „Teatrul italienilor".

TONY AWARDS – SIMPTOMELE LIPSEI DE SÂNGE PROASPĂT PE BROADWAY

Nominalizările pentru cea de-a 54-a ediție a Premiilor Tony, care recompensează în fiecare an cele mai bune spectacole de pe Broadway, au ilustrat lipsa de sânge proaspăt din capitala americană a teatrului și a comediei muzicale – cele mai multe dintre operele distinse fiind reluări.
Kiss me Kate, comedia lui Cole Porter, adaptare liberă după *Femeia îndărătnică* a lui Shakespeare, musical care datează din 1948, și care a fost jucată de mai mult de o mie de ori, a primit 12 nominalizări. *The Music Man*, o comedie muzicală clasică, datând din 1957 și care a obținut deja 4 premii Tony în 1958 – beneficiază de 8 nominalizări. Marele perdant al selecției – consideră AFP – este pop-starul britanic Elton John, a cărui nouă creație, *Aida*, inspirată de opera lui Verdi, nu a fost reținută decât pentru cinci premii de importanță minoră, fiind absent de pe lista operelor selecționate pentru premiul „Cea mai bună comedie muzicală".
Trei alte lucrări nominalizate la secțiunea „teatrul vorbit" sunt, de asemenea, reluări, sau spectacole create în Europa.
Tony Awards au fost decernate pe 7 iunie, în cadrul unei ceremonii găzduite de Radio City Music Hall din New York.

CALENDAR TEATRAL



IULIE

5 iulie – 245 de ani de la nașterea actriței **Sarah Siddons** (m. 1831), care s-a remarcat pe scenele de la Drury Lane și Covent Garden ca interpretă de forță a partiturilor tragice, excelând în *Lady Macbeth*. Sarah Siddons și fratele ei John Philip Kemble au fost reprezentanții cei mai strălucițiai unei familii de actori britanici.

– 120 de ani de la nașterea faimosului actor de revistă **Constantin Tănase** (m. 29 august 1945), cel care întemeiază în 1919 primul teatru de profil din România. Personalitatea sa inconfundabilă și verva satirică a cupletelor interpretate i-au asigurat Companiei „Cărăbuș" un constant succes de public.

– Regizorul **Attila Vizauer** împlinește 40 de ani.

8 iulie – 110 ani de la nașterea scriitorului german **Walter Hasenclever** (m. prin sinucidere în 1940, într-un lagăr din Franța). Dramele sale, dintre care cea mai valoroasă este *Fiul* (1916), îl situează în rândul principalilor exponenți ai expresionismului.

22 iulie – 105 ani de la nașterea lui **Victor Ion Popa** (m. 30 martie 1946). Adept al reteatralizării limbajului scenic, el și-a materializat ideile în seria montărilor de răsunet de la Teatrul Național din Cernăuți (anii 1927–1929), pentru ca ulterior să activeze în București, la Teatrele „Maria Ventura", „Bulandra", „Muncă și Voie Bună". Spectacolele sale cele mai importante, cu piese de Cehov, Gorki, Ciprian, Pirandello, Hauptmann, Lenormand, au mizat pe picturalitatea și simbolistica decorurilor, pe sugestie și atmosferă, promovând formula realismului poetic. Regizor novator, pasionat pedagog, animator al vieții teatrale, V.I. Popa s-a consacrat și scrisului, plasându-se – ca dramaturg și prozator – în rândul tradiționaliștilor. Dintre piesele sale s-au bucurat de succes, încă de la premieră, drama *Ciuta* (1922) și comedia lirică *Mușcata din fereastră* (1927), în timp ce *Tache, Ianke și Cadâr* (1932) își datorează popularitatea montărilor mai târzii, de după război.

AUGUST

11 august – 70 de ani de la nașterea lui **Teodor Mazilu** (m. 18 octombrie 1980), cel mai original comediograf al teatrului românesc postbelic. Piesele sale, jucate frecvent și cu succes, dezvăluie un univers al patologiei morale, populat de personaje care se autodefinesc prin confesiuni de un comic bizar, scânteietor, aforistic. Mazilu s-a vădit un moralist de tip clasic.

19 august – **Dumitru Radu Popescu**, autorul unei importante și vaste creații dramaturgice, împlinește 65 de ani.

21 august – 75 de ani de la nașterea marelui actor **Toma Caragiu** (m. 4 martie 1977). Prezență marcantă pe scenă, pe marele și pe micul ecran, el a valorificat strălucit toate resursele artei comice, de la exuberanță și ironie bonomă până la sarcasmul acerb, neocolind însă drama. Memorabile rămân creațiile sale de la Teatrul de Stat din Ploiești (rolul titular din *De Pretore Vincenzo,* 1962); Teatrul de Comedie (*Hrisanide* din *Interesul general*, 1971); Teatrul „L.S. Bulandra" (*Mackie-Șiș* din *Opera de trei parale*, 1964; *Pampon* din *D'ale carnavalului*, 1966; *Tipătescu* din *O scrisoare pierdută* și *Primarul* din *Revizorul*, 1972; *Lazarus Tucker* din *Elisabeta I*, 1974; *Satin* din *Azilul de noapte*, 1975; *James Tyrone* din *Lungul drum al zilei către noapte,* 1976).

23 august – 15 ani de la moartea actorului de teatru și film **Octavian Cotescu** (n. 14 februarie 1931), talent pluriform, interpret de factură specială al personajelor lui Mazilu și Caragiale. Dubla sa vocație, pentru comedie și dramă, s-a manifestat în creațiile de la Teatrul Mic (*Edek* din *Tango*, 1967; *Unchiul Vania* din piesa omonimă, 1978; rolul titular din *Minetti,* 1979; *Profesorul Stravinski* și *Pilat din Pont* în *Maestrul și Margareta*, 1980) și de la Teatrul „L.S. Bulandra" (*Homutov* și *Kaloșin* în *Anecdote provinciale*, 1977; *Tartuffe* și respectiv, *Molière* în spectacolele gândite exemplar *Tartuffe* și *Cabala bigoților*, 1982).
27 august – 365 de ani de la moartea lui **Lope de Vega** (n. 25 noiembrie 1562), dramaturgul cel mai influent și prolific pe care l-a dat Spania renascentistă.

– 30 de ani de la moartea îndrăgitului actor **Ștefan Ciubotărașu** (n.1910); formându-se în mediul teatral ieșean, lângă regizori ca A.I. Maican și Ion Sava, el s-a remarcat după război prin cuceritoarea naturalețe a interpretării unor personaje din dramaturgia românească, între care *Tache* din *Tache, Ianke și Cadâr* (Teatrul Municipal din București, 1957) și *Mitică* din *Sfântul Mitică Blajinu'* (pe scena aceluiași teatru, numit între timp „Lucia Sturdza Bulandra", 1966).

SEPTEMBRIE

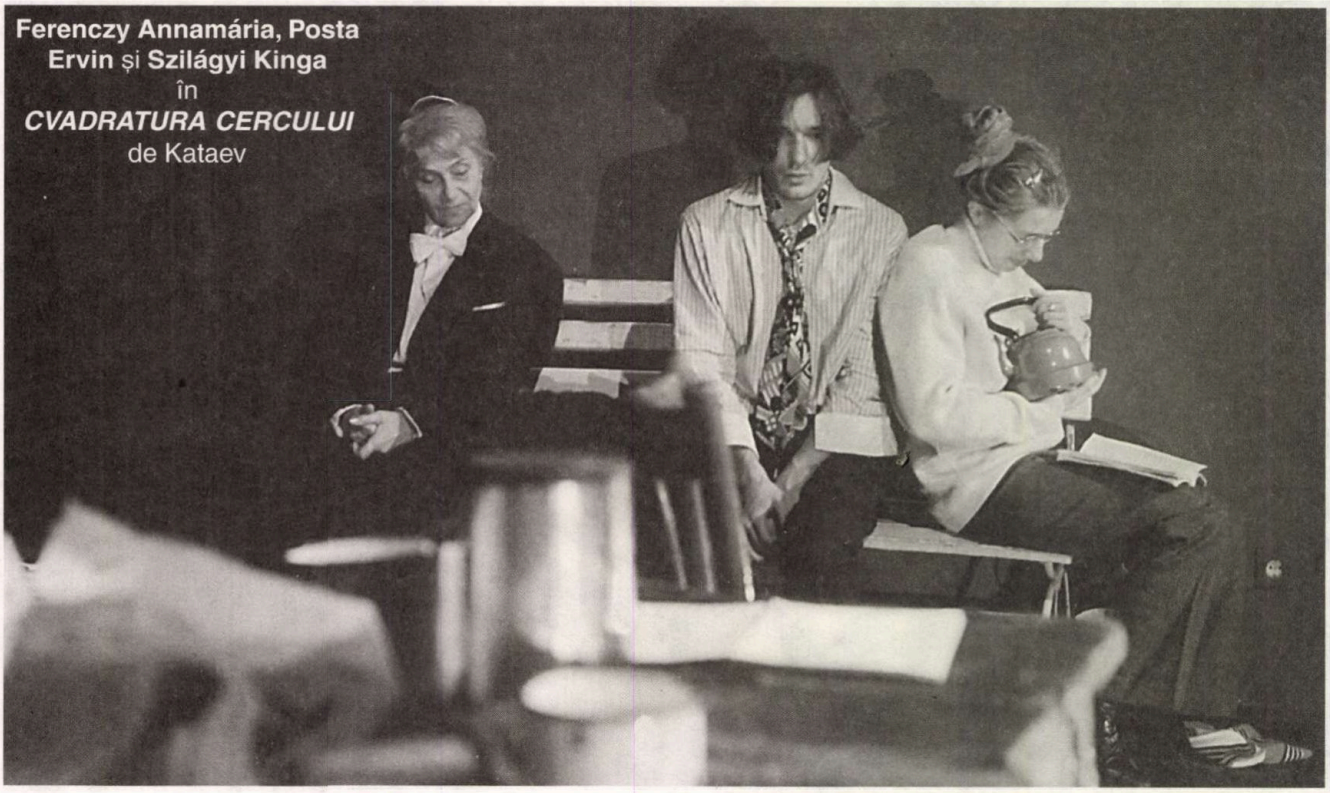
1 septembrie – 70 de ani de la moartea tragedianului **Aristide Demetriade** (n. 1872), actor de frunte al Teatrului Național din București. Prestanța fizică, muzicalitatea și firescul declamării i-au permis să abordeze cu succes repertoriul romantic (*Ovidiu*, *Răzvan*, *Ruy-Blas*). Deopotrivă cerebral și sensibil, Demetriade și-a dat măsura în interpretarea rolurilor titulare din *Vlaicu-Vodă* (1902) și *Hamlet* (1912).
8 septembrie – 90 de ani de la nașterea marelui actor și regizor francez **Jean-Louis Barrault** (m. 1994). Făcându-și ucenicia la Théâtre l'Atelier, sub bagheta lui Charles Dullin, el activează din 1940 la Comedia Franceză, iar în 1946 înființează o companie independentă împreună cu soția sa, actrița Madeleine Renaud. Rafinamentul spectacolelor bazate pe un repertoriu foarte divers, de la Shakespeare sau Claudel până la dramaturgii absurdului, i-au conferit Companiei Renaud–Barrault un loc în peisajul teatrului parizian.
12 septembrie – 10 ani de la premiera spectacolului care a deschis noi orizonturi teatrului românesc postdecembrist: *O trilogie antică*, regia Andrei Șerban, Teatrul Național din București.
21 septembrie – **Ilie Gheorghe**, reputatul actor al Teatrului Național din Craiova, împlinește 60 de ani.
22 septembrie – scenograful **Dan Nemțeanu**, stabilit de peste două decenii în Suedia, împlinește 70 de ani. Lucrând în tandem cu regizorul Lucian Giurchescu, el a contribuit la viguroasa mișcare de reînnoire a teatrului românesc de la sfârșitul anilor '50 și din anii '60.
25 septembrie – 50 de ani de la moartea marelui regizor rus **Aleksandr Tairov** (n. 1885). Spectacolele sale de la Kamernîi Teatr din Moscova, pe care l-a fondat în 1914, constituiau o reacție împotriva școlii stanislavskiene. Tairov nu a negat importanța actorului, dar i-a diversificat mijloacele de expresie, împrumutând elemente din spectacolul de balet sau music-hall. Căutările experimentale, dinamismul interpretării, muzica, simbolistica decorurilor (adesea în stil cubist) sunt definitorii pentru montările de la Kamernîi Teatr, cu piese selectate din repertoriul clasic, dar și din cel contemporan (Shaw, O'Neill). Mai târziu, regizorul va fi silit să se adapteze exigențelor așa-numitului „realism-socialist"; un succes al acestei perioade a fost spectacolul cu *Tragedia optimistă* de Vișnievski (1935).
28 septembrie – 75 de ani de la nașterea lui **Toni Gheorghiu** (m. 15 noiembrie 1961), arhitectul-scenograf cu aport substanțial la mișcarea de reteatralizare a teatrului, al cărei manifest îl formula, în 1956, Liviu Ciulei. Respingând funcția ilustrativă și picturală a scenografiei, Toni Gheorghiu a definit-o ca „regie a spațiului de joc". Decorurile sale, multe realizate la Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara", îi atestă concepția novatoare.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

TREI SURORI
de Cehov
Regia: **Gali László**

Tatiana Sessler
în
HOȚII
de Schiller

NABUCCO
Corul sclavilor

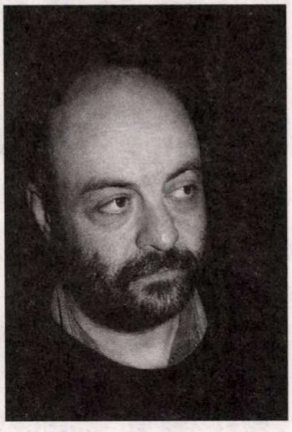


Ferenczy Annamária, Posta Ervin și **Szilágyi Kinga**
în
CVADRATURA CERCULUI
de Kataev

Coperta I: MARCEL IUREŞ
Foto: Florin Biolan

Coperta II: OLGA TUDORACHE
Foto: Florin Biolan

Coperta III: IARINA DEMIAN şi TUDOR CHIRILĂ
Foto: Tudor Predescu



Coperta IV: TOMPA GÁBOR
Foto: Florin Biolan

SUMAR

1 Sărbătoriri, aniversări, festivaluri

34 Interviuri, portrete

43 Hamlet

59 Balet, dans, teatru

70 Teatru! Teatru?

109 Muzică, teatru, operă

112 Teatrul din cărți

113 Vești

115 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 7, 8, 9/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Board:

Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor şef)

Echipa redacţională:

Carmen Stanciu
Oana Borş
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

Tipar:
Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. Bucureşti

1 Oana Pellea în *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare

Foto: Dragoș Cristescu

2 Carmen Stănescu în *Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin

Foto: Mihai E. Cratofil

3 Costache Babii în *Euridice* de Anouilh

Foto: Stelian Grăjdan

4 Ionel Mihăileanu și Cornel Scripcaru în *Cafeneaua* de Goldoni

Foto: Mihai Musceleanu

5 Ildikó Jarczek-Zamfirescu și Tatiana Sessler în *Hoții* de Schiller

6 Gabriela Baciu și Anca Dinu în *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni

7 M. Kántor Melinda în *Căsătoria* de Gogol

Foto: Florin Biolan

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676

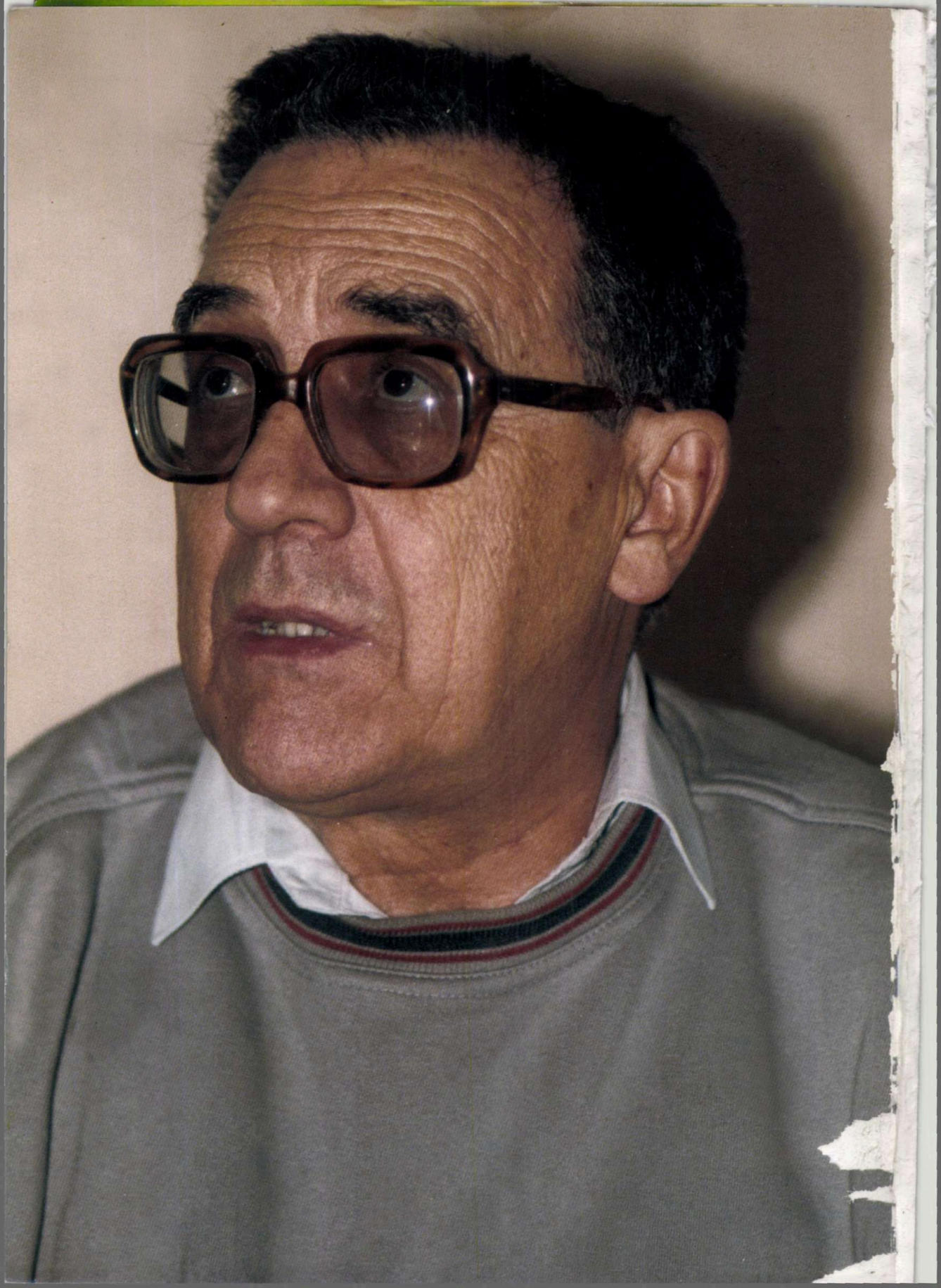
I 3818

TEATRUL azi

numerele 10 și 11 / 2000

TEATRUL azi

numerele 10 și 11 / 2000



FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L. CARAGIALE"

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TARGU-MUREȘ

Ediția 2000
12-19 Noiembrie

841.152 P

Alice GEORGESCU

Festivalul Național de Teatru — un premiu unic —

CARMEN STANCIU: *Are o însemnătate specială faptul că dumneavoastră, directorul Festivalului Național de Teatru, sunteți de profesie critic de teatru? Și asta tocmai acum, când există destule voci (chiar și printre confrați) care clamează cu patos înlocuirea „artiștilor" de la conducerea acestor manifestări, sau chiar de la conducerea unor teatre, cu „manageri".*

ALICE GEORGESCU: E o întrebare care ar trebui pusă celor ce au făcut această alegere și s-au gândit la un critic de teatru, Cristina Dumitrescu, iar apoi, la propunerea ei, m-au solicitat pe mine.

C.S.: *Ar putea fi semnul că, în teatrul românesc, criticii și-au reluat rolul de animator, de „ferment" al acestei arte – postură în care s-au aflat în ultimii ani mai mult regizorii.*

A.G.: Este adevărat. Nu-mi dau seama exact cum sunt tratate aceste lucruri în alte țări. Dar știu, de pildă, că la Festivalul de Teatru de la Avignon (unde am fost recent pentru câteva zile) conducerea este asigurată tot de o persoană din „zona artistică". Acesteia îi revin în exclusivitate deciziile, deși are în spate un staff bine ales care se ocupă de lucrurile ce țin de organizare. Sigur că trebuie să aibă și oarece aptitudini manageriale, măcar pe cele care să te ajute să inițiezi și să dezvolți o strategie și o structură. Altfel, oricât de specialist ai fi, oricât de bine ai

cunoaşte domeniul artistic, nu vei putea face să funcţioneze mecanismul unui festival.

C.S.: *Da, dar Festivalul de la Avignon este o instituţie...*

A.G.: Ideal, ba chiar normal, ar fi ca şi Festivalul nostru să fie instituţionalizat. Militez pentru acest lucru de mult timp, de pe vremea când nici nu mă gândeam că poziţia mea faţă de acest tip de manifestări ar putea fi alta decât cea de observator. Am obosit scriind că *trebuie* să devină o instituţie. Poate vom reuşi în anii care urmează.

C.S.: *Care sunt organizatorii acestei ediţii (una jubiliară), a X-a, ce se va desfăşura la Bucureşti în perioada 12–19 noiembrie?*

A.G.: Ministerul Culturii este principalul organizator şi principalul finanţator. De acolo vor veni majoritatea banilor. Alături ne va fi doar UNITER-ul. S-a renunţat la un co-organizator tradiţional, Primăria Municipiului Bucureşti. Anul trecut Primăria a dat prea puţini bani şi, în schimb, a avut multe pretenţii...

C.S.: *Cred că vă doriţi ca Festivalul Naţional să redevină cel mai important eveniment al unei stagiuni. Trebuie să recunoaştem, uneori a fost surclasat de alte manifestări teatrale.*

A.G.: Sigur că îmi doresc acest lucru. Îl doream şi pe când nu eram implicată într-un mod atât de direct. Mi se pare că un festival de asemenea anvergură, care îşi propune să treacă în revistă întreaga producţie teatrală a unei stagiuni, a unei ţări, prin forţa lucrurilor trebuie să fie cel mai important. Există o legătură logică între anvergură şi ideea de importanţă. Pe de altă parte, e mai simplu să faci un festival, un eveniment, într-un oraş mai mic. Bucureştiul are o structură culturală şi socială deosebit de fragmentată. Nu are coerenţa de care se bucură (până la un punct, e adevărat, pentru că despre nici un oraş nu se poate spune că e perfect unitar) Sibiul sau Piatra Neamţ, de exemplu. Este unul dintre motivele pentru care Festivalul Naţional de Teatru se confruntă cu o anumită imprecizie a contururilor.

C.S.: *Care este publicul-ţintă la care vă gândiţi: specialistul, iubitorul de teatru sau spectatorul ocazional?*

A.G.: Publicul din toate categoriile. Este raţiunea fundamentală a unui festival, a teatrului în general şi, la urma urmei, a artei. Dacă nu-i interesezi pe toţi ceilalţi, ce rost mai are existenţa ta?

C.S.: *Cum veţi reuşi să faceţi posibil accesul tuturor? Cu excepţia Sălii Mari a Naţionalului, toate celelalte spaţii de joc au în medie 400 de locuri.*

A.G.: Încercăm ca măcar spectacolele invitate din provincie să aibă mai multe reprezentaţii, cel puţin două. Se presupune că producţiile din Bucureşti au fost deja văzute sau vor putea fi vizionate şi după festival. Dar totul depinde de bugetul pe care îl vom avea şi de costurile campaniei de publicitate.

C.S.: *Plănuiți o campanie publicitară de mari proporții?*
A.G.: Măcar de dimensiunile celei create pentru Festivalul Enescu. Îmi doresc ca Festivalul Național de Teatru să reprezinte pentru această artă cam ceea ce înseamnă Festivalul Enescu pentru muzică. Și cred că o dată pe an se poate face acest efort – din partea celor care dau banii și din partea celor care îi primesc.
C.S.: *Își va păstra Festivalul Național caracterul necompetitiv?*
A.G.: Întotdeauna am fost o susținătoare convinsă a necompetitivității acestui gen de manifestare, idee argumentată chiar de titulatura de *festival*, și nu *concurs* (sau *festival-concurs*). Însă viața mi-a demonstrat că oamenii simt nevoia de a fi recompensați printr-o distincție. Este, probabil, o dorință influențată de educația pe care am primit-o în toți acești ani. Sau poate e mai ușor să-ți certifici, chiar și față de tine, propria valoare, dacă ea este susținută și de o coroniță înmânată de o oficialitate. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, „vânând" spectacolele stagiunii 1999–2000 prin toată țara, am constatat că în teatrul românesc s-a conturat o anumită direcție: există o generație de regizori tineri care au realizat montări foarte interesante, multe dintre ele în teatre importante. Cred că ar fi bine ca această categorie să intre în competiție într-o secțiune special creată a Festivalului Național. Va fi deci o secțiune „a seniorilor", necompetitivă, și una „a juniorilor", dotată cu un premiu unic.
C.S.: *Și juriul?*
A.G.: Singurul lucru pe care pot să vi-l spun este că va avea o componență foarte eterogenă – ca vârstă și orientare. Și pentru că vreau să evit, pe cât posibil, orice comentariu privind imparțialitatea, va fi un juriu destul de surprinzător.
C.S.: *Deci aceasta ar fi noutatea ediției 2000. Câte spectacole ați ales?*
A.G.: Nu vor fi mai mult de 14 producții.
C.S.: *Există spectacole valoroase pe care, din anumite motive, nu le vom putea vedea în festival?*
A.G.: Doar *An die Musik* de la Teatrul Evreiesc de Stat. Pentru perioada respectivă au deja două obligații contractuale.
C.S.: *Sunteți membru în Biroul Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – AICT. Vor fi criticii teatrali implicați într-un mod special în Festival?*
A.G.: Anul trecut au fost foarte apreciate discuțiile organizate de secția de critică în fiecare dimineață, la sediul UNITER. „Criticii și creatorii față în față" s-a dovedit a fi o idee bună, care trebuie continuată. Viața ne-a arătat (din nou!) că oamenii au nevoie să vorbească unii cu ceilalți, să se certe, să se împace, să dialogheze.

Carmen STANCIU

Selecția
Festivalului Național de Teatru

Hamlet de William Shakespeare, regia Liviu Ciulei – Teatrul „L.S. Bulandra" București;

Saragosa – 66 de zile după Jan Potocki, regia Alexandru Dabija – Teatrul Odeon București;

Slugă la doi stăpâni de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur – Teatrul Național Craiova;

Mediterana după Panait Istrati, regia și scenariul Cătălina Buzoianu – Teatrul „Maria Filotti" Brăila;

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès, regia Alexander Hausvater – Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași;

Mizantropul de Molière, regia Tompa Gábor – Teatrul Maghiar de Stat Cluj.

Spectacole în concurs

Nunta lui Krecinski de A. V. Suhovo-Kobîlin, regia Felix Alexa – Teatrul Național București;

M...Butterfly de David Henry Hwang, regia Ada-Maria Lupu – Teatrul Odeon București;

Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind, regia Anca Bradu – Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklos";

Portret de criminal de Slawomir Mrożek, regia Claudiu Goga – Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov;

Nunta însângerată după Federico García Lorca, regia și scenariul Bocsárdi László – Ansamblul de dansuri „Haromszek" și Teatrul „Tamási Áron" Sfântu Gheorghe.

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI

Ediția a IX-a

3–8 octombrie 2000

Organizator: Teatrul Național din Timișoara

Co-organizatori: Ministerul Culturii, Consiliul Județean Timiș, Consiliul Local Timișoara, Inspectoratul pentru Cultură Timiș, UNITER, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, Secția română (A.I.C.T.)

Selecționer: Victor Parhon

Director festival: Mariana Voicu

Programul Festivalului

Marți, 3 octombrie
- ora 19.30, sala Teatrului Național: **FESTIVITATEA DE DESCHIDERE;**
- ora 20.00: Teatrul Nottara, **COSTUMELE,** spectacol de Dan Puric. Costumele: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar.

Miercuri, 4 octombrie
- ora 10-13.30: **Atelier de artă a actorului,** susținut de prof. univ. dr. Sanda Manu. Tema: **Jocul actorului: energie - adevăr - intenție - stil;**
- ora 10.00: **Atelier de critică teatrală,** susținut de criticul Doina Modola;
- ora 16.00: **Atelier de dramaturgie.** Spectacol-lectură: ***Napoleon, Femeia și Soldatul*** de Aurel Gheorghe Ardeleanu. Regia: Mihaela Lichiardopol. Prezintă și moderează criticul Dumitru Chirilă. Lansarea volumului de teatru cu titlul omonim și a volumului ***Piscina*** de Ion Jurea Rovina;
- ora 19.30: Lansarea **Caietelor Teatrului Național Timișoara** – Caietul ***Gheorghe Leahu*** și Caietul ***Vladimir Jurăscu;***
- ora 20.00: Teatrul Național Craiova, **NAȘTEREA** de Constantin Voiculescu. Regia: Bogdan Cristian Drăgan;
- ora 22.00: Teatrul Național Cluj, **MEMO,** spectacol pe texte de Urmuz și Eugen Ionescu. Scenariul și regia: Mona Chirilă.

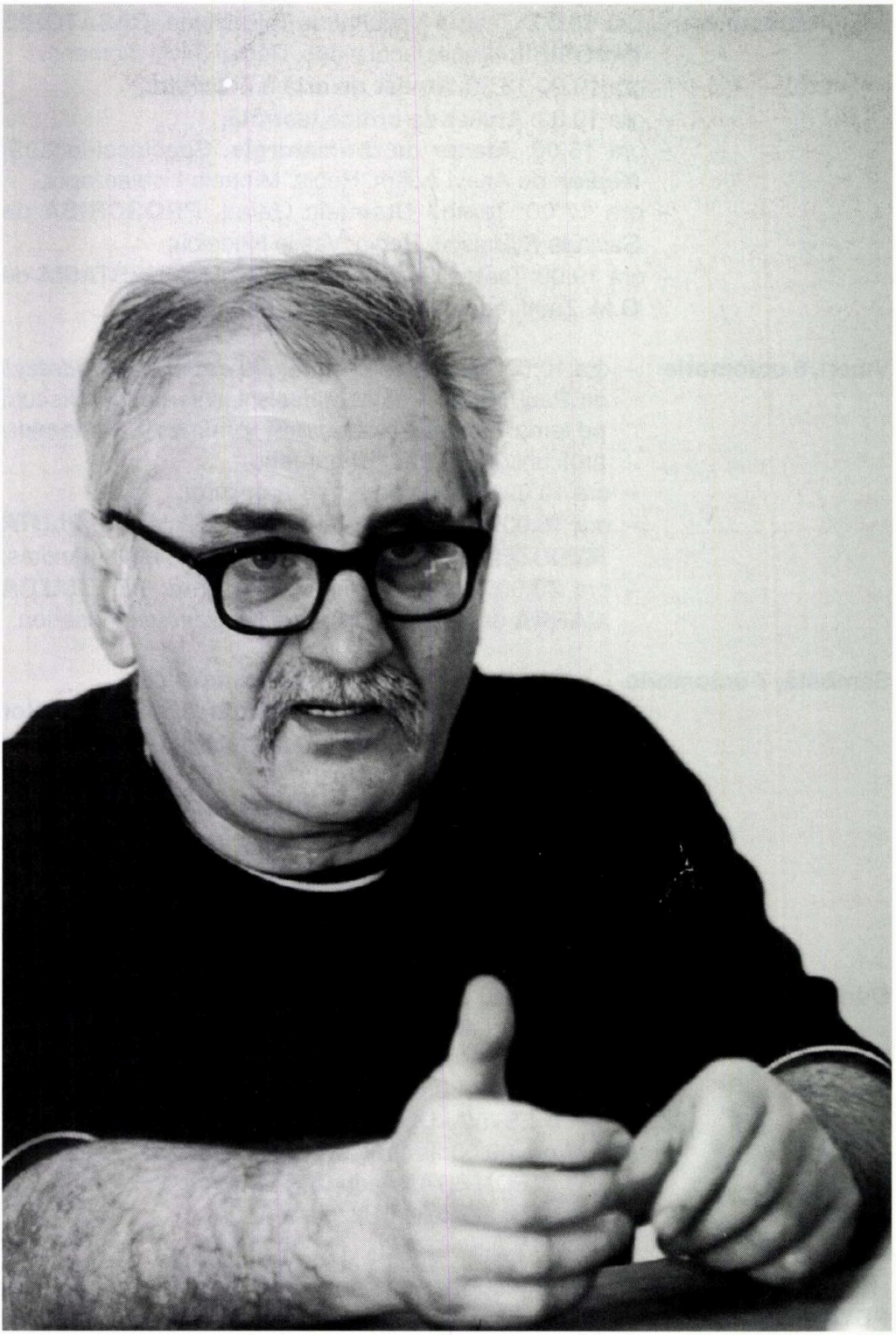
Joi, 5 octombrie
- ora 10.00: Teatrul Național de Televiziune, **CĂSĂTORIE IMPOSIBILĂ,** spectacol video. Regia: Silviu Jicman;
- ora 10.00-13.30: **Atelier de artă a actorului;**
- ora 10.00: **Atelier de critică teatrală;**
- ora 16.00: **Atelier de dramaturgie.** Spectacol-lectură, ***Kepler*** de Anavi Adam. Regia: Mihaela Lichiardopol;
- ora 17.00: Teatrul Dramatic Galați, **PROSCRISA** de Saviana Stănescu. Regia: Vasile Nedelcu;
- ora 19.00: Teatrul Odeon, **DOMNIȘOARA NASTASIA** de G.M. Zamfirescu. Regia: Horea Popescu.

Vineri, 6 octombrie
- ora 10.00: Spectacol-lectură, ***Nu departe de Igdrazyll*** de Paul Miron. Regia: Mihaela Lichiardopol. Discuții pe tema: **Literatura diasporei românești.** Moderator: prof. univ. dr. Cornel Ungureanu;
- ora 10.00: **Atelier de artă a actorului;**
- ora 18.00: Teatrul German de Stat Timișoara, **PLUTA MEDUZEI** de Marin Sorescu. Regia: Süto Udvari András;
- ora 20.00: Teatrul Național Timișoara, **REVOLUȚIA OARBĂ** de Leonid M. Arcade. Regia: Alexa Visarion.

Sâmbătă, 7 octombrie
- ora 10.00: **Atelier de artă a actorului;**
- ora 10.00: **Discuții pe marginea spectacolelor prezentate în festival.** Moderator: criticul teatral Marina Constantinescu;
- ora 19.30: **Dezvelirea bustului artistului emerit Ștefan Iordănescu;**
- ora 20.00: Teatrul Bulandra–Theatrum Mundi, **LEVANTUL** pe texte de Mircea Cărtărescu. Scenariul și regia: Cătălina Buzoianu.

Duminică, 8 octombrie
- ora 10.00: Colocviul **Destinul dramaturgiei românești prezentă pe scenă, în volum și sertar.** Moderator: criticul teatral Natalia Stancu;
- ora 19.30: **FESTIVITATEA DE ÎNCHIDERE A FESTIVALULUI;**
- ora 20.00: Teatrul „Maria Filotti" Brăila, spectacolul **MEDITERANA** după Panait Istrati. Scenariul și regia: Cătălina Buzoianu.

Holul cu coloane al Teatrului Național găzduiește expoziția de sculptură PETRU JECZA.



Cornel UNGUREANU

„Să trăim starea de a fi fericiți în cultură"

Delia VOICU: *Cum s-a încumetat un critic de talia dumneavoastră să preia conducerea Teatrului Național din Timișoara, aflat într-unul dintre cele mai triste momente din istoria sa?*

Cornel UNGUREANU: Nu am preluat singur conducerea acestei instituții. Am în jurul meu o echipă formată din scriitori, din foști și actuali studenți, din colegi de la Fundația „A Treia Europă" sau de la revista „Orizont". Am lângă mine minți strălucite, oameni care suferă pentru identitatea culturală a orașului, prieteni care, îmi permit să cred, mă iubesc și mi-ar fi alături în orice bătălie.

D.V.: *Ați avut, de când sunteți director, răgazul de a privi lucrurile și din interior. Cum ați găsit teatrul?*

C.U.: Mult mai rău decât bănuiam. Și nu mă refer numai la problemele financiare. Cea mai gravă stare este cea în care se afla trupa. Țin minte că pe vremuri, din '68 și până prin '80, artiștii erau capabili de orice sacrificiu. Aureliu Manea trăia din 800 de lei. Zicea că face yoga. Discutam numai despre artă, niciodată despre bani. Exista o iubire fanatică, pe care azi nu o mai întâlnim.

D.V.: *Cum veți schimba această situație?*

C.U.: Încerc să „recalific" echipa. Vreau să le trezesc, din nou, dragostea pentru ceea ce fac. L-am chemat le Alexa Visarion să-i învețe iar acest lucru, să le explice ce înseamnă teatrul sau de ce este Cehov superb. El l-a re-tradus pe Cehov, a încercat să-l redescopere, să-i reveleze puritatea, a văzut în el optimismul. Cehov nu mai reprezintă un impas al ființei, ci starea de a spera, de a crede.

D.V.:*Stagiunea pe care o pregătiți prilejuiește reveniri importante: Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Alexa Visarion. Absența lor din teatre sau lunga perioadă creativă sterilă (a unora dintre regizorii invitați) nu reprezintă un risc pentru dumneavoastră?*

C.U.: Nu succesul mă interesează în primul rând, ci, așa cum am mai spus-o, reprofesionalizarea trupei. Ați numit trei regizori, mari pedagogi. Ei sunt cei care pot clădi aici o școală. Cu ei vreau să încep. Nu cred că Alexa Visarion, de exemplu, ne va abandona.

D.V.: *A mai făcut-o...*

C.U.: A mai făcut-o și am fost prevenit de multă lume în privința lui. Dar experiența de a lucra cu Alexa Visarion este prețioasă pentru actori. E suficient să-l auzi

cum le explică textul ca să înțelegi cât de mult se poate învăța de la el. Nu-mi doresc reușite obținute în mare viteză, ci o refacere a teatrului din temelii.

D.V.: *Ce fel de spectacole vor găzdui cele două săli?*

C.U.: Sala Mare va fi una a solemnității, unde publicul își va regăsi, sper, valorile spirituale. Trebuie să reașezăm în drepturi sărbătorile. Cred că *Livada de vișini* nu înseamnă numai Cehov, ci și un moment de bucurie petrecut împreună. Vreau să trăim starea de a fi fericiți în cultură. Petre Pandrea povestea că la Viena doi țărani discutau o partitură de Bach. E unul dintre extraordinarele paradoxuri ale lui Pandrea, dar atunci când discuți despre Bach sau despre Cehov o faci din interiorul unei bucurii adânci. În momentul de față suntem bântuiți de abisurile răului. Ne place să spunem că suntem nefericiți, că n-avem bani... Marin Preda vorbea despre tatăl lui, care ieșea în fața casei pentru a contempla cerul. Ei bine, ne-am răpit cu ferocitate acest timp al contemplației. Sper ca *Livada...*, cu care va începe stagiunea, la Sala Mare, să redea aceste sentimente spectatorilor.

D.V.: *Ce gen de producții vor fi la Studio?*

C.U.: Studioul va fi locul experimentului, al încercărilor și al nonconformismului. Avem pentru acestea, și creatori, și public.

D.V.: *Ce reprezintă în programul Festivalului Dramaturgiei Românești, pe care îl pregătiți*, „Pluta meduzei" *de Marin Sorescu, regizată de Süto Udvari Andras la Teatrul German de Stat?*

C.U.: Trebuie să vă explic, mai întâi, ce înseamnă Timișoara. Aici există o solidaritate autentică între români, unguri, nemți, sârbi. Chiar înainte de a veni în teatru, am gândit împreună cu Ildiko Jarcsek-Zamfirescu (directoarea Teatrului German de Stat) și cu Demeter András (directorul Teatrului Maghiar „Csiky Gergely") un fel de program comun. Cred în ei și în starea lor de filo-români. *Pluta meduzei* face parte din această tradiție filo-română. Iar la Timișoara s-a format și o „tradiție Sorescu". E foarte iubit aici.

D.V.: *Organizați spectacole-lectură în sediul Uniunii Scriitorilor. Care este publicul acestor întâlniri?*

C.U.: Este publicul lansărilor de carte, alături, firește, de cel iubitor de teatru. Ne întâlnim în fiecare vineri, la prânz, în sala de cenaclu, pentru evenimentele scriitoricești (aniversări, comemorări) sau pentru a asculta piese. În filiala timișoreană a Uniunii Scriitorilor sunt câțiva dramaturgi pe care doresc să-i supun atenției. Prin aceste spectacole-lectură sper că li se va deschide culoarul către scena mare. Vreau să arăt, prin prezentarea lor, că a scrie teatru nu e vreme pierdută, că e posibilă șansa de a răzbate.

D.V.: *Experiența de director va inspira un nou volum de* „Fragmente despre teatru"?

C.U.: Scriu în fiecare zi. „Fragmentele...", sunt, literalmente, pagini de jurnal. Volumul va fi masiv. De data aceasta însă, relația cu teatrul e mult mai profundă.

FESTIVALUL DE TEATRU CLASIC

Ediția a VI-a
8–15 octombrie 2000

Organizator: Teatrul de Stat Arad

Duminică, 8 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din Târgu Mureș – ***Macbeth*** **d**e William Shakespeare. Regia: Ștefan Iordănescu;

Luni, 9 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din Craiova – ***Așa e, dacă vi se pare*** de Luigi Pirandello. Regia artistică: Vlad Mugur;

Marți, 10 octombrie, ora 18,00
Teatrul „L.S. Bulandra" din București – ***Turandot*** de Carlo Gozzi. Regia artistică: Cătălina Buzoianu;

Miercuri, 11 octombrie, ora 18,00
Teatrul de Stat din Arad – ***Henric al IV-lea*** de Luigi Pirandello. Regia artistică: Sabin Popescu;

Joi, 12 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din Timișoara – ***Livada de vișini*** de A.P. Cehov. Regia artistică: Alexa Visarion;

Vineri, 13 octombrie, ora 18,00
Teatrul Odeon – ***Nuntă cu răpiri*** de A.P. Cehov–Leonid Andreev. Regia artistică: Beatrice Bleonț;

Sâmbătă, 14 octombrie, ora 18,00
Teatrul Mic din București – ***Școala femeilor*** de Molière. Regia artistică: Alexandru Dabija;

Duminică, 15 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din București – ***Nunta lui Krecinski*** de Suhovo-Kobâlin. Regia artistică: Felix Alexa.

GALA TÂNĂRULUI ACTOR MANGALIA 2000

Delia VOICU

Cu sau fără candoare...

Anamaria MARINCA

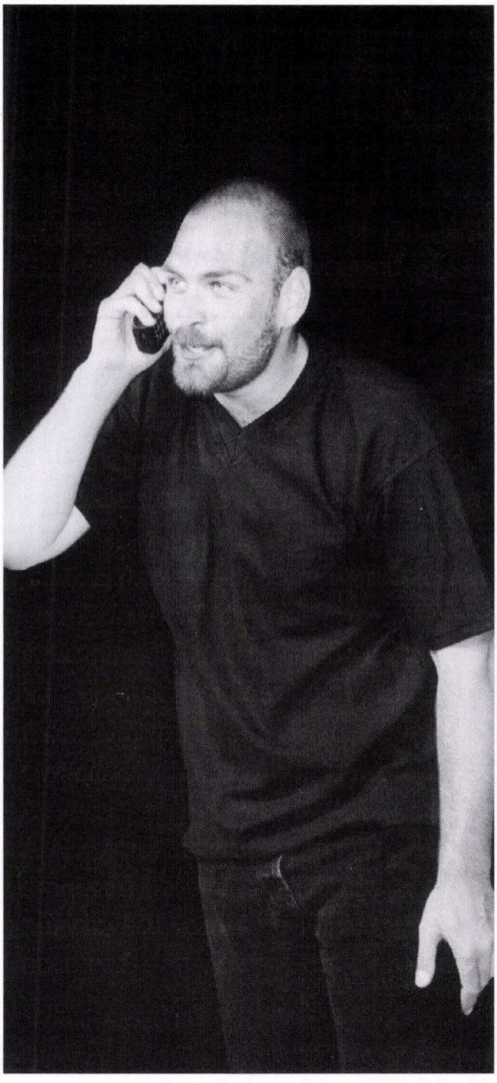
Gala Tânărului Actor a însemnat, încă de la prima sa ediție (în 1983), o șansă pentru afirmare. Înainte de a oferi motivații practice (angajamente, colaborări), ea a fost un prilej de testare a resurselor artistice ale concurenților și a marcat totodată începutul unor cariere de relief. S-a confirmat în timp valoarea multor actori premiați la Costinești: Adrian Pintea, Mariana Buruiană, Claudiu Bleonț, Adrian Titieni, Emilia Popescu, Miriam Cuibuș, Ana Ciontea, George Ivașcu, Florin Piersic(jr.). Depre câștigătorii din ultimii ani se aude, din păcate, tot mai puțin. În cele mai multe cazuri, nu din vina lor. Și totuși, întâlnirea de la Costinești, pe care organizatorii – UNITER, Ministerul Culturii și Primăria Municipiului Mangalia – au mutat-o, în toamna aceasta la Mangalia, încearcă, în aceste vremuri vitrege pentru artă, să le redea tinerilor speranța și puterea de a crede în propriile forțe. Tradiționala săptămână teatrală exprimă, în același timp, nivelul profesional la care se situează tinerii artiști. Este importantă

înfățișarea adevărului, chiar dacă el e uneori incomod. Așa cum a fost, de exemplu, în acest an... S-au prezentat în competiție absolvenți ai ultimelor promoții ale școlilor de stat și particulare. Dacă până acum s-a tot vorbit de „diferențe" între actorii formați în cele două sisteme de învățământ, de data aceasta ei s-au situat, aproape toți, pe același plan. Alegerea neinspirată a textelor (majoritatea, colaje alcătuite fără logică și fără cunoașterea legilor dramatizării), costumele neadecvate rolurilor, lipsa suportului regizoral, neputința de a se încadra în durata obligatorie (de 15 minute), prin regulament și, mai ales, carențele grave de tehnică actoricească au constituit capcane în care cei mai mulți concurenți au căzut pradă.

Dacă „odată" momentele prezentate în concurs reușeau, prin rigoarea pregătirii, să ascundă foarte bine neajunsurile (inerente poate începutului în profesie), inducându-i chiar în eroare pe „examinatori" (așa cum mărturisea, într-un interviu, regizorul Tudor Mărăscu, membru al juriului), de data aceasta, dificultatea a constat în efortul de a căuta calități. Astfel, evoluțiile tinerilor actori au semănat mai degrabă cu o probă de admitere, și nu cu un recital de absolvire a unui institut superior (remarca, la unul dintre Ateliere, criticul Alice Georgescu).

Secțiunea individual a fost deschisă de Sorin Oros, cu un discurs *Despre efectul dăunător al tutunului* după Cehov. Incapacitatea exprimării ideilor și rostirea monotonă au făcut ca expunerea lui să fie plictisitoare și greu de urmărit. În *Ave, Eva!*, Daniela Moldovan i-a reunit pe Euripide, Cehov, Christian Palaustran, Nichita Stănescu și W. Saroyan într-o demonstrație patetică și irelevantă. „Vedeta" serii a fost Marius Chivu. În

Marius CHIVU



locul anunțatei adaptări, *Subterana* după Dostoievski, el a ales să „improvizeze". Ne-a introdus (fără voia noastră) în universul lui intim. Ne-a comunicat nemulțumirile și frustrările lui, ne-a adresat injurii (da, injurii!), ne-a pus să asistăm la o cerere în căsătorie (adevărată). A abuzat de timpul scenic, de răbdarea publicului și a juriului (care l-a premiat!?). Pentru ignorarea regulamentului, Marius Chivu merita descalificarea. Faptul că nu s-a întâmplat așa se datorează, în primul rând, concurenței firave și talentului pe care l-a afirmat în rolurile de la Teatrul *Bulandra* (în exceptionalul Henric II din *Becket* de Jean Anouilh) și Studioului *Casandra*. A urmat Antonela Cornici cu *UAFDASS – un alt fel de a spune Shakespeare*, scenariu după Karel Čapek. Nu a avut, din păcate, puterea de a susține până la capăt (în ciuda începutului bun) schimbările de „identitate", de la Ofelia la Vrăjitoarele din *Macbeth*.

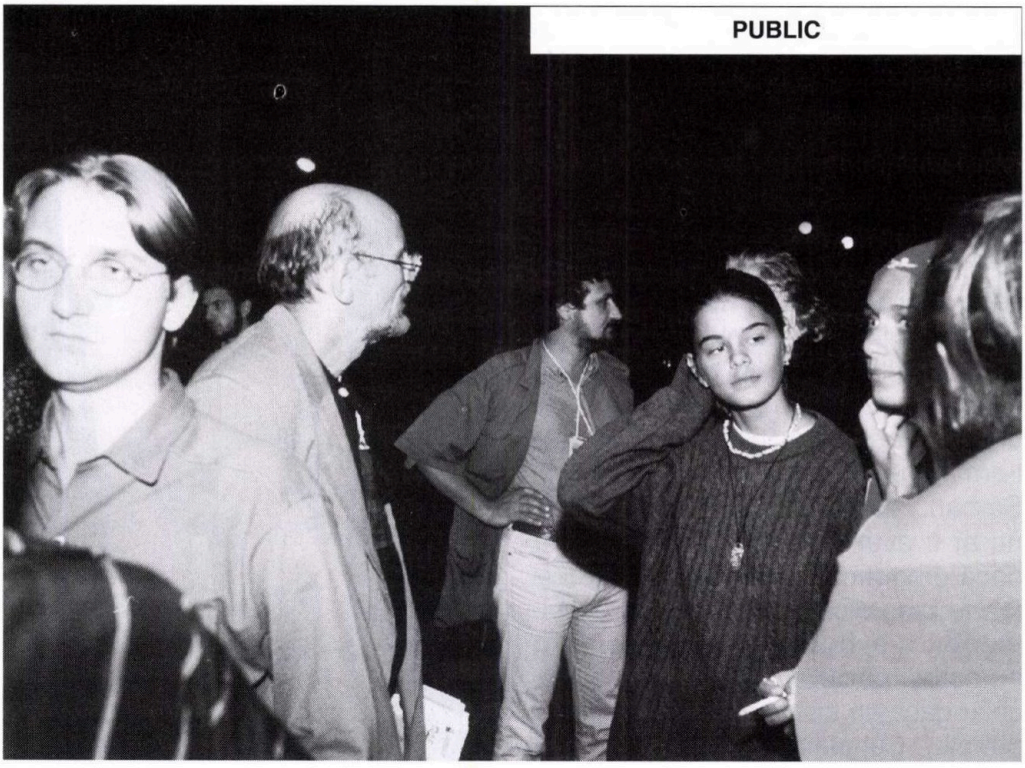
A doua seară de concurs a început cu Anamaria Marinca (Premiul pentru interpretare feminină). Ea a cucerit prin puritate, căldură, printr-un amestec de fragilitate și forță. Gabriel Răuță a inclus în colajul său, eroi de la Hamlet la... Zița. Jocul lui a fost liniar și încărcat de automatisme. Cea mai valoroasa pretendentă la diplomă (după părerea mea) a fost Elena Corb Ivănușcă. *Declarația* după *Scrisorile* lui Tudor Mușatescu

CONCURENȚI

a sunat convingător. Minirecitalul i-a revelat harul, anunțând-o drept o actiță de viitor. Claudiu Pintican, ultimul înscris la *individual*, a avut ca sprijin un bun monolog din *Arca bunei speranțe* de I. D. Sârbu. Regia secvențelor, inteligent articulată, nu a fost dublată însă de o interpretare pe măsură.

În ***Secțiunea grup*** au fost reprezentate două spectacole: *Creație, de* Cristina Mnațacanian, Monica Gheorghe și Zina Fedorov, o montare care s-a ridicat doar la nivelul unui examen obișnuit de anul II – secția marionete și păpuși – și *CAJAHCOCEKESARIA*, un poem despre suferință și dragoste, o demonstrație de teatru-dans (încununată cu un premiu), în care i-am admirat pe Lorena Ciubotaru și Gabriel Pintilei.

Am avut prilejul să-i cunoaștem pe tinerii competitori și în cadrul ***Atelierelor.*** Din nou „vedetă", Marius Chivu a găsit nimerit să ceară socoteală juriului pentru felul în care s-au stabilit condițiile de concurs. Uimitoare a fost și intervenția Ceraselei Costantin (laureata de anul trecut), care a explicat (e-adevărat, cu dezarmantă candoare) de ce a refuzat toate ofertele de colaborare ce i-au fost făcute din partea unor importante teatre din țară: „Am băut vin, nu mai pot gusta apă. Doresc să joc numai în București, indiferent de rol". Două exemple de cum se poate jigni condiția de actor, cu sau fără candoare...



PUBLIC

Irina IONESCU

Festivalul Internațional de Teatru Piatra Neamț, pe scurt: ANDREI ȘERBAN

Dacă aș fi obligată să caracterizez ediția a XVI-a a Festivalului Internațional de Teatru Piatra Neamț cu un singur cuvânt aș fi, în mod sigur, concediată pe motiv de incompetență.

Dacă mi s-ar cere, în schimb, două cuvinte, aș răspunde imediat: Andrei Șerban. Pentru că, marea reușită a Festivalului a fost într-adevăr workshop-ul ținut de Andrei Șerban pentru actorii teatrului. Generații tinere, care nu-l cunoșteau absolut deloc înaintea întâlnirii propriu-zise și care abia dacă îi văzuseră toate spectacolele românești montate la începutul anilor '90.

Personalitatea extraordinară a lui Andrei Șerban a plutit peste scena de la Piatra Neamț pe toată durata Festivalului, înnobilând parcă reușitele și făcând să pară mult mai... de înțeles orice eșec. Andrei Șerban însuși s-a simțit foarte bine la Piatra Neamț, în România. Cel puțin, așa părea. Un artist care, deși a montat pe mai toate marile scene ale lumii, se simte îngrozitor de neîmplinit în străinătate, râvnind să facă teatru în limba română, pentru cei de unde-și trage rădăcinile. Cel puțin, așa l-am văzut. În orice caz, fără Andrei Șerban Festivalul de la Piatra Neamț nu ar fi avut prea mult farmec, chiar dacă programul a fost foarte divers și foarte bine alcătuit, chiar dacă evenimentul s-a bucurat de prezența a numeroși participanți din străinătate, chiar dacă au fost în concurs și câteva premii... Cel puțin, așa cred.

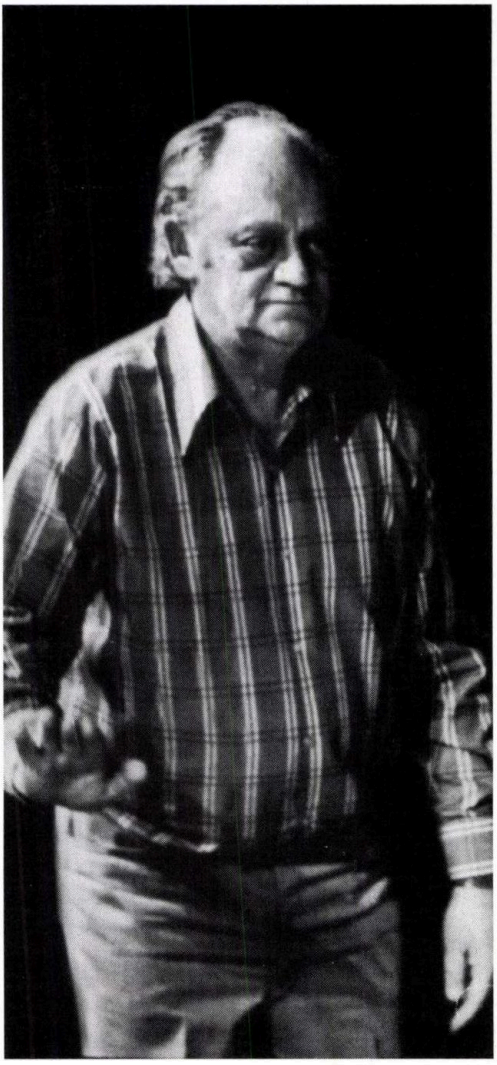
Livada cu vișini de Cehov
În regia lui **HARAG György**

Zilele comemorative Harag György

Sâmbătă, 4 noiembrie: 18,00 Deschiderea festivă. Inaugurarea expoziției;
19,00 Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – ***Mizantropul*** de Molière. Regia: Tompa Gábor;

Duminică, 5 noiembrie: 11,00 Teatrul Cetății Gyula (1978) – ***Guvernatorul lui Caligula*** de Székely János. Regia: Harag György
19,00 Teatrul Maghiar din Novi Sad – ***Șase personaje în căutarea unui autor*** de Luigi Pirandello. Regia: George Ivașcu;

Luni, 6 noiembrie: 11,00 Teatrul Maghiar din Novi Sad (1981) – ***Unchiul Vanea*** de A.P. Cehov. Regia: Harag György
19,00 Teatrul de Comedie din Budapesta – ***Skriker*** de Caryl Churchill. Regia: Zsótér Sándor;



Marți, 7 noiembrie: 11,00 Teatrul Maghiar din Novi Sad (1984) – ***În stație*** de Kao Hsing Tixien. Regia: Harag György
19,00 Teatrul Național din Târgu Mureș (Compania Miklós) – ***Deșteptarea primăverii*** de F. Wedekind. Regia: Anca Bradu;

Miercuri, 8 noiembrie: 18,00 Simpozion despre viața și arta regizorului Harag György
19,00 Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – ***Așa e, dacă vi se pare*** de Luigi Pirandello. Regia: Vlad Mugur;

Joi, 9 noiembrie: 11,00 Cimitirul evreiesc din Târgu Mureș – Depunere de coroane la mormântul lui Harag György
19,00 Teatrul de Nord din Satu-Mare (Compania „Harag György") – ***Amadeus*** de Peter Shaffer. Regia: Kövesdy István;

Vineri, 10 noiembrie: 11,00 Teatrul Național din Gyór (1979) – ***Furtuna*** de Ostrovski. Regia: Harag György
19,00 Teatrul de Comedie din București – ***Iluzia comică*** de Corneille. Regia: Alexandru Darie;

Sâmbătă, 11 noiembrie: 11,00 Teatrul Național din Târgu Mureș (1985) – ***Livada de vișini*** de A.P. Cehov. Regia: Harag György
17,00 Lansare de carte: George Banu, ***La cerisaie notre théâtre***
19,00 Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – ***Livada de vișini*** de A.P. Cehov. Regia: Vlad Mugur;

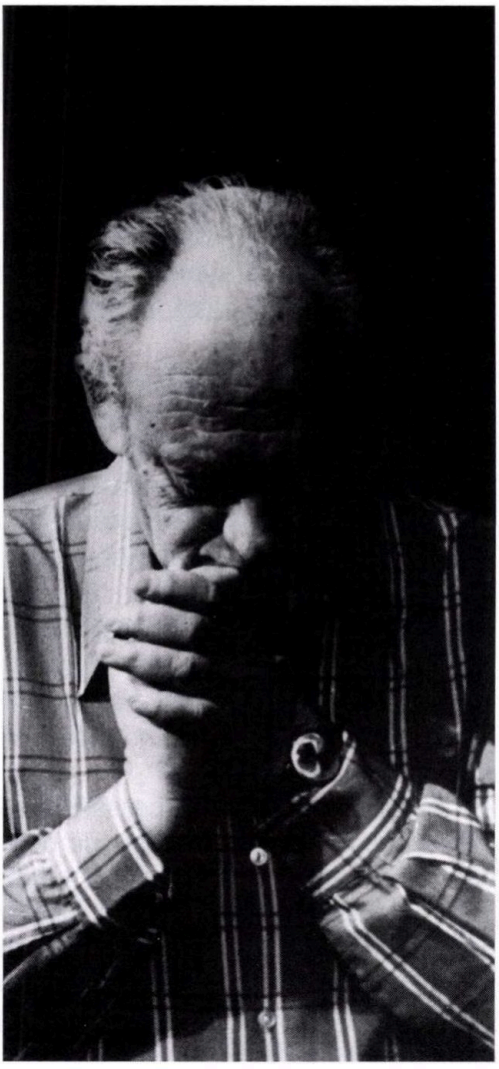
Spectacolele lui Harag György vor fi vizionate după casete video, iar expoziția va conține fotografii, programe, afișe.

Rememorăm

Tompa GÁBOR

Magia Harag

Teatrul este arta clipei trecătoare. Oricâte tehnici s-ar inventa pentru a conserva sau prelungi miracolul clipei, magia unică a serilor de teatru se pierde. Amintirea unui spectacol, a unei performanțe actoricești, a unei soluții regizorale sau a unei imagini scenice trăiește până când spectatorii săi își mai aduc aminte.



Totodată, în toate spectacolele mari, din toate timpurile, se condensează amintirea multor creații teatrale anterioare, știința, experiența, sensibilitatea artei teatrale din epocile precedente. În adevăratul Teatru Mare, tradiția și inovația sunt prezente simultan, mână-n mână.

Sunt puțini regizori în creația cărora acest dualism constituie o unitate organică și care știu să se inspire din cele mai bune tradiții, dar sunt capabili să-și exprime viziunea despre lume mereu prin noi mijloace de expresie și sunt dispuși ei înșiși de o continuă reînnoire ținând mâna în permanență pe pulsul vremii în perpetuă schimbare, căutând răspunsuri la cele mai misterioase întrebări ale existenței și conviețuirii umane. Numai cei mai mari sunt în stare de așa ceva. Harag Gyorgy făcea parte dintre aceștia.

Dacă am aduna într-un volum articolele, interviurile, confesiunile de creație, declarațiile și nu în ultimul rând „textele" lui rostite la repetiții, am putea obține o prețioasă și autentică apropiere estetică a realismului teatral magic, ca esență a viziunii moderne asupra lumii.

Ce înțelegea Harag prin realism? Nu o expresie stilistică, ci un mod de gândire artistică înrădăcinat în studiul nemilos al societății, în urma căruia Oglinda hamletiană, ca sinteză a realității, devine posibilă. Spectacolele lui Harag s-au născut dintr-o profundă analiză a socialului, a individualului, reușind să devină metafore capabile să înglobeze esența gândului și a acțiunii.
Stilul spectacolelor lui Harag s-a născut, nu de puține ori, în timpul fascinantelor lui repetiții. Cei care au lucrat cu el sau au participat la procesul de devenire al spectacolelor (la repetiții sala era deseori plină de artiști, tehnicieni de teatru, critici și prieteni) au putut remarca faptul că Harag nu le sugera niciodată colaboratorilor săi soluții prefabricate, nu urmărea în mod rigid idei preconcepute. Toate elementele spectacolelor sale puteau suferi modificări până în ultimele momente ale repetițiilor, dar erau subordonate întotdeauna esenței, adică ideii de spectacol.
La o privire rece a spectacologiei lui s-ar părea că Harag a străbătut o cale artistică lineară și ascendentă. În realitate, cariera lui teatrală de peste decenii s-a împlinit în condițiile luptei continue împotriva conformismului artistic într-un context politic nefavorabil. Întreaga lui viață are valoare morală exemplară. Cu toate că a experimentat de tânăr infernul fascist al lagărelor, n-a știut ce este ura dintre oameni aparținând diferitelor etnii. A fost un artist universal, care a lucrat într-un mod cât se poate de firesc cu colaboratorii săi din diverse țări și de diverse naționalități. În relațiile umane a fost călăuzit exclusiv de nevoia teatrului de calitate, artistică, etică și morală, și acest criteriu le excludea pe toate celelalte.
Lucrând mult în provincie, cu trupele de teatru maghiare din România, pe „lungimi de undă" nefavorabile, opera sa nu s-a integrat îndeajuns nici în arta teatrală din Ungaria, nici în teatrul românesc, în pofida faptului că a fost unanim recunoscut de critica și de oamenii de teatru. Acest fapt nu l-a afectat, însă, câtuși de puțin. Era mereu preocupat de căutările lui proprii, neuitând nici un moment cel mai puternic argument capabil să declanșeze noi și noi proiecte de spectacol: prezentul. Era de aceeași vârstă cu propria lui modernitate. Aș spune, întrucâtva mai subiectiv: a fost un *Prospero* al artei teatrale. Prezența unor Maeștri în viața noastră teatrală a fost, este și va fi mereu indispensabilă pentru conservarea conștiinței noastre profesionale. Teatrul lui Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu, Harag, Mugur au constituit un puternic îndemn pentru generația următoare. Unde sunt urmașii lor de astăzi?
Au trecut 15 ani de la trecerea în neființă a lui Harag Gyorgy. Ar fi avut acum 75 de ani. Odată a mărturisit, că cele mai oribile două sentimente în teatru te cuprind când trebuie să te duci la repetiție, și când nu trebuie să te duci la repetiție. Tot el le-a spus tinerilor regizori, cu ocazia unui colocviu la Bârlad: „Vă doresc să aveți cât mai multe eșecuri, ca să puteți rămâne oameni!".
În mocirla morală în care riscă să se scufunde teatrul românesc tindem să ne punem o întrebare pe cât de prematură, pe atât de absurdă: unde sunt vremurile bune de odinioară???

Ludmila PATLANJOGLU

La repetiții cu Harag György

Intensitatea și febra lucrului transformau fiecare zi într-o sărbătoare a spiritului. „Este pentru prima oară în activitatea mea artistică când am dorit ca repetițiile să nu se termine" – mărturisea Amza Pellea în seara premierei cu spectacolul *Procesul* de Suhovo-Kobâlin. La Teatrul de Comedie mai răsună încă nostalgic în amintirea celor care au participat la acest eveniment acel „Și!" rostit scurt și răspicat de Gheorghe Harag, ce chema ca la un semn toată trupa. Se lăsa o liniște adâncă. Pe scenă senzațiile, impresiile se adună în expresii sub ochiul atent al regizorului. Caută, parcă, febril, în imaginile care se derulează, o himeră, chipul ideal al personajului. Nu gesticulează, dar fiecare fibră a corpului este în alertă, încordată. Urmărește, totuși, nemișcat, răbdător, tabloul. Alteori se ridică brusc și se plimbă, dispărând în întunericul sălii sau în culise. Nu privește, doar ascultă. Ce impresionează la György Harag este libertatea imaginativă, capacitatea de a inventa într-un timp scurt pe aceeași schemă mai multe variante pe care după ce le experimentează le abandonează, căutând altele, oferă o adevărată lecție prin forța pe care o are de a renunța la spectaculos și frumos în favoarea adevărului. Anunță de la prima lectură la masă că „va schimba" până în ziua premierei. Nemulțumit de începutul și finalul reprezentației, face mereu modificări, definitivându-le abia după o primă vizionare cu publicul. Sistemul său de lucru nu sâcâie actorul, nu-i dă senzația că se consumă în gol. „Îți stimulează pofta de joc, ai sentimentul că faci un act creator" (Silviu Stănculescu).

Stilul regizoral al lui György Harag evoluează între improvizație și rigoare. Fiecare drum propus relevă o nouă posibilă ipostază a rolului, fiind rodul reflexivității. De altfel, artistul e din categoria rară a regizorilor care la teatre diferite, pe aceeași piesă, încearcă lecturi diferite. Metoda sa are efecte benefice asupra creșterii profesionale a interpretului. Acesta e ajutat să-și înfrângă angoasele, clișeele, obișnuințele, rutina. Constantin Băltărețu, căruia monumentalitatea și ferocitatea personajului *Varavin* îi solicită mijloace de expresie noi, neabordate până acum, afirmă: „Lângă el ai simțământul că nimic nu este imposibil. Nu ți-e frică, îți anulează sistemul de autoapărare, te eliberează de autocontrol, îți descătușează personalitatea". La început colectivul a fost inhibat de biografia artistică a maestrului, autor al unor momente de referință ale spectacologiei noastre din ultimul sfert de veac, reputat reprezentant al teatrului românesc și peste hotare. Montarea cu *Procesul* avea și o semnificație deosebită, neobișnuită în cariera sa, marcându-i debutul pe o scenă bucureșteană. Farmecul, eleganța, umorul spiritual, tandrețea, seriozitatea omului, tactul, siguranța, fantezia debordantă a creatorului fac ca dialogul să se stabilească spontan și repede. György Harag are harul de a impune la repetiții o atmosferă plăcută. Tinerii actori Șerban Ionescu și Florin Anton declară: „Caracteristica muncii alături de meșterul Harag este efortul, dar nu în sens

de chin. Bun pedagog, aliat și catalizator, te ajută să te autodepășești".
Teoretizează puțin, face demonstrații practice, interpretând singur, deseori, cu talent, fiecare rol. Pentru a fi mai bine înțeles evocă situații analoge din experiența sa de viață sau din a altora. Tipul de actor care-i convine cel mai bine este cel elastic. „Îți cere să i te integrezi în concepția propusă și să-i vii în întâmpinare" (Sanda Toma). Dacă nimic nu se rotunjește, nu disperă, nu reacționează la neparticipare sau neputință cu violență. Are o tatonare calmă și tenace în ridicarea propriei viziuni. Dezarmat de buna sa credință, când nu reușește să se întâlnească cu el pe aceeași lungime de undă, partenerul se retrage singur. Când vede că actorul este aproape de personaj, devine, brusc, sever și intransigent. Observațiile sale acționează precis și dur ca un bisturiu asupra interpreților. Îi tratează pe toți egal, fără complexul valorii sau al vârstei în artă. După fiecare tablou face scurte ședințe la care participă toată echipa. Cere disciplină, rigoare semantică, logică în fiecare gest: „Teatrul este matematică – spune. Pentru chinurile creației e necesară ordinea. Dacă nu sunt stăpânite perfect textul și mișcarea, spectacolul se murdărește și se degradează. Construit pe piloni siguri, el rezistă cinci-șase ani". [...]
La sfârșitul celor patru luni de repetiții simți povara și inefabilul acestei arte unde regizorul lucrează cu o materie rebelă și sensibilă, trupul și psihicul actorului. Ai regrete pentru câteva plăsmuiri ale minții care n-au devenit formă, pentru unele nuanțe infinitezimale, în cizelarea rolurilor, pierdute. Realizezi că spectacolul nu poate transmite în totalitate temperatura convietuirii artistice cu acest creator. [...]

Silviu STĂNCULESCU și **Constantin BĂLTĂREȚU**
în
Procesul de Suhovo-Kobâlin

HARAG György

„Nu vei putea să pui în lucrul tău decât atât cât ești"

Ludmila PATLANJOGLU: *Ce ați simțit în iarna când ați fost dus în lagărul de la Ebensee?*

György HARAG: Cred că firea mea este mai ciudată sau eram, poate, prea tânăr, ca să realizez cu adevărat ce trăiam, încât nu am rămas cu traume atât de mari, cum s-a întâmplat cu alți supraviețuitori mutilați fizic sau psihic pentru toată viața. Erau suferințe de neimaginat pentru o minte omenească, munceam luni întregi la minus 20 de grade, fiind îmbrăcați într-o simplă cămașă. Lucram cu mâna goală, făceam săpături în munte pentru o fabrică de rachete. La cel mai mic semn de slăbiciune sau de nesupunere erai executat. Din grupul celor 1500 de prizonieri care am sosit în lagăr, am fost singurul care a supraviețuit. M-am îmbolnăvit și m-a salvat un medic ceh care m-a ținut ascuns la infirmerie până în primăvară, când am fost eliberat. L-am căutat mult timp după război pe salvatorul meu, dar n-am reușit să-i dau de urmă. Când am ajuns acasă, aveam 40 de kilograme și am zăcut mult timp cu diagnosticul unei boli incurabile. Spre surpriza tuturor mi-am revenit, am renăscut. Cu prilejul unei excursii am revăzut orașul Ebensee. Ruinele lagărului s-au păstrat, dar s-au construit alături locuințe. Am avut un sentiment ciudat: vile, atât de aproape de locul unde au fost chinuiți și au murit atâția oameni! Mi-au rămas imagini care m-au urmărit mult timp, peste ani. Îmi amintesc cum am coborât din tren cu convoiul de prizonieri într-un orășel idilic, situat în mijlocul unei naturi minunate. Părea un paradis turistic. Casele erau mici, în vechiul stil nemțesc. În centru se găsea o cofetărie. Plutea în aer un miros de vanilie care te amețea. Oamenii mergeau pe stradă absorbiți de treburi. Păreau că nu ne observă. De fapt, se prefăceau că nu văd nimic. După ce am ieșit din oraș, am traversat o pădure de brazi. În zare, pe o movilă înaltă, se zărea o cetate impunătoare. La un moment dat se vedea cum copacii au fost retezați. Se deschidea spre cetate un drum despre care am aflat mai târziu că fiecare piatră a fost plătită cu viața unui partizan iugoslav. O mitralieră și soldați cu arma în poziție de tragere străjuiau citadela morții. Pe poartă era pictat un cap de mort. În curte ne așteptau 60 de ofițeri germani. Perfect aliniați, într-o atitudine rigidă, ne-au aruncat priviri ucigătoare timp de 10 minute. O imagine teatrală tragicomică pe care ne-a oferit-o această experiență sinistră și absurdă. În lagăr erau prizonieri de diferite naționalități. Am fost impresionat de comportamentul lor în situații-limită. Acolo am înțeles ce înseamnă solidaritatea umană.

CSIKY András și **ELEKES Emma**
în
Război și pace după Tolstoi

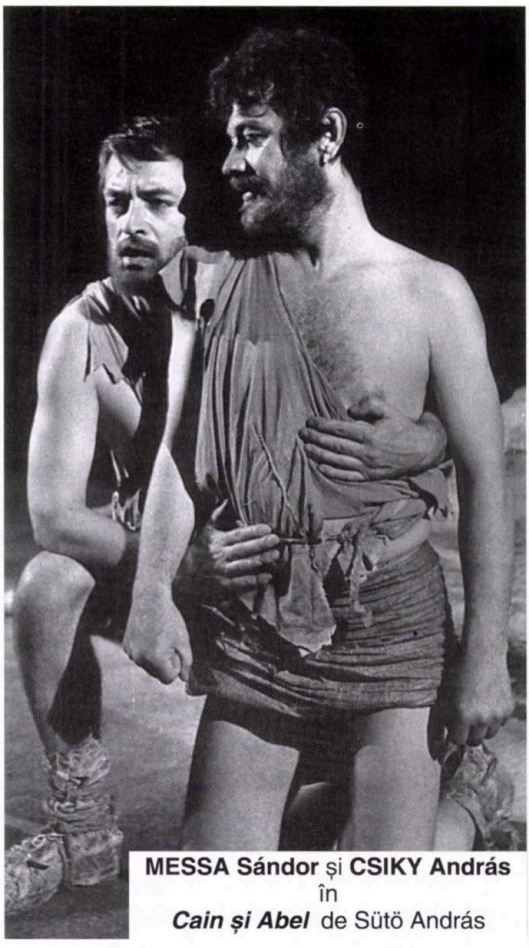
L.P.: *După ce v-ați întors din lagăr și v-ați restabilit „ca prin minune" – după expresia celor din jurul dumneavoastră – din greaua convalescență, când ați dat curs pasiunii dumneavoastră din copilărie pentru teatru?*

G.H.: Era în 1946, la Cluj se inaugurase un institut de teatru. Nefiind secție de regie m-am înscris la actorie. Examenul era foarte simplu. Am spus o baladă de Villon și am fost admis împreună cu 51 de studenți. Profesori erau maeștri ca Lili Poor, Szabo Lajos, Delly Ferenc, Tompa Miklos, Szabo Ernö, Kovács György.

L.P.: *Ce datorați acestei pleiade de străluciți dascăli care v-au îndrumat pașii în teatru?*

G.H.: Profesorii mei erau niște postromantici. Exemplul lor ne-a insuflat o mare dăruire față de teatru. Erau niște reguli ce se păstrau cu sfințenie și pe care ei ni le-au transmis și nouă. Scena era considerată un loc sacru, un templu unde nu ai voie să fluieri, să intri cu pantofii murdari sau cu pălăria. Eu și acum când sunt pe scenă îmi scot pălăria. Se lucra cu mare exigență, la un înalt nivel profesional. Se practica o școală de tip realist, având la bază sistemul stanislavskian. De la meșterul Tompa am învățat eu și generația mea cum se transpune regizoral un

text dramatic. De la el am aflat principiile fundamentale în construirea unei situații scenice plecând de la realitatea socială, politică, umană a relațiilor dintre personaje și de la adevărul vieții. Pe vremea aceea era la Cluj un spectacol celebru cu *Romeo și Julieta*, realizat de Tompa Miklos, cu noi, studenții. Era un stil de teatru revoluționar, față de tipul de teatru ce folosea gesturile largi, de trăire patetică, rostirea calofilă, afectarea vocilor. Se impuneau principiile stanislavskiene, se afirma școala realismului psihologic. Turneele Teatrului din Târgu Mureș în acei ani la București erau evenimente culturale deosebite. Veneau să ne vadă producțiile personalități ale vremii, ca Mimi Botta, Aura Buzescu, Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Alexandru Finți. Eram înconjurați de atenția celor mai mari artiști români. [...]



MESSA Sándor și **CSIKY András**
în
Cain și Abel de Sütö András

L.P.: *Când ați luat hotărârea să renunțați la actorie și să începeți să practicați regia?*

G.H.: Niciodată nu mi-am dorit cu adevărat să fiu actor. Îmi plăceau repetițiile și primele spectacole. După aceea, în timpul reprezentației, începeam să urmăresc jocul celorlalți. La terminarea Institutului am rămas asistent. Era în 1953, când un grup de actori, proaspeți absolvenți, m-au oprit pe stradă și m-au întrebat: „Nu vrei să vii cu noi să facem un teatru la Baia-Mare?". Am plecat cu ei și am înființat un teatru unde ne-am propus să aplicăm ceea ce învățaserăm de la profesorii noștri. Peste trei ani ne-am mutat la Satu-Mare, unde am pus bazele unei alte instituții teatrale. Aici am avut și primele mele satisfacții ca regizor, spectacole ca *Jurnalul Annei Frank*, *Ruy Blas*, *Steaua fără nume*.

L.P.: *În plin succes profesional, ați făcut un gest care i-a deconcertat pe colaboratorii dumneavoastră: ați renunțat la postul de director, și ați început un lung pelerinaj prin teatrele din țară. Ce se întâmplase, de fapt? Ce anume a declanșat această criză interioară?*

G.H.: Cei șapte ani petrecuți la Satu-Mare mi-au dat o stare de spirit plăcută, de confort și mulțumiri sufletească. Reușisem să încheg o trupă adevărată, asemănătoare acelor colective teatrale care trăiau într-un regim de comunitate, cum a fost mai târziu „Livingul" sau experiența lui Grotovski. Locuiam în același

bloc, ușile apartamentelor noastre nu erau niciodată închise. Toată ziua eram împreună. Nu aveam altă preocupare decât teatrul. Se discutau spectacolele, repertoriul, programele – chiar conflictele familiale. Nu aveam secrete nici în profesie, nici în viața particulară. Jucam mult și eram iubiți de public. În 1960, făceam parte din prima generație tânără de după război. La București începea în teatru o mișcare nouă, care s-a numit „reteatralizarea teatrului". Se dezvolta un moment cu realizări scenice superbe, mari montări ca *D'ale carnavalului*, *Troilus și Cresida*, *Jocul ielelor*, *Richard al II-lea*, *Nepotul lui Rameau*, *Regele Lear*, *Arden din Faversham*, *Omul cel bun din Seciuan*. Aveam 35 de ani. Deslușisem tainele meseriei de regizor. Știam bine profesia de director de teatru, organizarea, pedagogia. Simțeam însă nevoia acelui salt calitativ fără de care un artist autentic nu poate exista. Îmi amintesc că Lucian Pintilie mi-a spus într-o zi: „Tu faci cele mai bune spectacole realiste... dar mai știi și altceva?". Mă pândea o stabilizare periculoasă, salariul era bun, în oraș devenisem o autoritate. Atunci m-am gândit – ce este mai bine: să devii o statuie? sau să încerci să te autodepășești? Exista riscul să pierd pozițiile câștigate, să încerc niște drumuri care să fie greșite. Într-o noapte m-am hotărât să mă arunc în apa adâncă. A început o perioadă grea, de mediocritate, de frământări. Luam premii la festivaluri, dar, analizându-mi spectacolele, constatam că sunt cel mult corecte, că băteam pasul pe loc. Nu reușeam să ies din șabloane, din convenționalism și inerție. Umblam prin teatre, montam mult și amestecat. Am fost la Ploiești, la Cluj, la Târgu Mureș. *Macbeth* începea bine, dar după un sfert de oră nu mai spunea nimic interesant, *Vedere de pe pod*, la fel... Vedeam că mă găsesc la periferia teatrului. Mă pândea un provincialism care nu depinde de localitatea unde îți faci profesie, ci de mentalitate.

L.P.: *Fiecare om trece prin asemenea clipe dramatice. În majoritatea cazurilor, este momentul decisiv, când artistul se poate plafona. Ca să ieși din impas, cred că nu e destul să iei această hotărâre. Nu poți să spui „de mâine voi lucra altfel".*

G.H.: Nu vei putea să pui în lucrul tău decât atât cât ești. Nu ajungi la căile noi în artă cu ajutor din afară, ci prin tine însuți. Printr-un mare efort de voință, de gândire. La început, înfrângerile se datorau faptului că am vrut să părăsesc schemele vechi, apelând la efecte exterioare, nu la o lectură nouă, a pieselor. Cred că îmi lipseau experiența de viață, trăirea, suferința. Sofocle spune, într-un vers superb: „Trăiesc din nou și simt fiindcă sufăr...". Suferința îți dă sentimentul că exiști și artistul trebuie să fie, să existe ca om. Am trecut printr-o lungă perioadă de frământări, de umiliri, de ratări... de gestație. A durat zece ani. Și într-o zi m-am regăsit pe mine, cel adevărat. Spectacolul în care știu că începusem să fiu altul a fost *Omul care a văzut moartea* de Eftimiu, la Teatrul din Târgu Mureș. Era în 1970. Pe urmă am pus în scenă *Înainte de potop*. După treisprezece repetiții constatam că fac regie ca în trecut, cu pretenții de înnoire exterioară. Am oprit lucrul într-o zi de vineri și am revenit luni cu o viziune nouă. Am avut un week-end foarte zbuciumat. Nu-mi venea nimic în minte. Duminică seara am recitit textul și am înțeles că problematica piesei avea legătură cu viața mea. Amintiri, imagini din copilărie și din tinerețe m-au ajutat să găsesc tonul adevărat

al spectacolului. La premieră am realizat saltul calitativ pe care îl căutam. Simțeam că ceea ce făceam era TEATRU. A urmat *Puterea și Adevărul*, care a inaugurat Teatrul Național târgumureșean. La un moment dat, nu știam cum să rezolv o scenă. M-am gândit atunci la imaginea unui culoar de tribunal, neluminat. Am stins luminile teatrului și am lăsat lumina de serviciu. Atmosfera a devenit apăsătoare. Lucrurile mărunte dau uneori semnificații mari – deși nu este o regulă. Din aceste experiențe scenice am înțeles că regia e proiecția comună a viziunii noastre asupra lumii și modul cum înregistrezi tu, ca individualitate, viața. Am mai spus, mi se pare, că regia înseamnă o mare experiență de viață.

L.P.: *În iarna lui 1984 am urmărit îndeaproape ridicarea spectacolului „Procesul" de Suhovo-Kobâlin la Teatrul de Comedie. Vă mărturisesc că pentru mine a fost o mare lecție de teatru. Ceea ce m-a impresionat la dumneavoastră a fost libertatea imaginației în compunerea semnelor teatrale. Ofereați într-un timp scurt, în stilul spectacolului, mai multe variante, pe care, după ce le experimentați, le abandonați, căutând altele. De altfel, sunteți din categoria rară a regizorilor care, cu colective teatrale diferite, încercați lecturi diferite ale aceluiași text.*

G.H.: În montarea unei piese există pericolul vulgarizării ideilor, al tratării ilustrativiste pe o singură coardă. Imaginile create au nevoie de complexitatea vieții. Ciulei a spus cândva: „E nevoie de un ochi «rău» la repetiții, care să-ți spună crud și deschis ce gândește, chiar dacă nu-ți plac unele lucruri". Când nu am acest „ochi", încerc să mă dedublez, să fiu eu criticul. Asta e și cauza că nu rămân niciodată asupra primei soluții a unei scene. Apoi, mă inspiră ființa actorului. Ideea de bază a spectacolului o găsesc singur. Noaptea, mai ales, îmi vin cele mai bune idei; apoi le dezvolt împreună cu interpreții. Sunt fel de fel de oameni. Nu cred că un regizor cunoaște de acasă toate posibilitățile actorilor. Am observat

Scenă din ***Iubire*** de Bárta Lájos

în experiența mea că un actor cu personalitate poate înnobila concepția unui spectacol, e capabil să-i dea niște dimensiuni pe care nici nu le bănuiești. De exemplu Șerban Ionescu în *Tarelkin* a făcut un rol cu semnificații mult mai largi decât mi-am închipuit eu la început. O experiență extraordinară a fost colaborarea cu Töröcsik Mari în *Furtuna* lui Ostrovski, la Győr în Ungaria. Această artistă, încununată cu atâtea mari premii internaționale, este o parteneră superbă în căutarea unor soluții noi. Merge alături de regizor către propunerile extreme, fiind total în opoziție cu tipul de actor dogmatic în repetiții. Regizorul are un rol extrem de important în evoluția actorului. El trebuie, printr-o maieutică specială, să-i anuleze sistemul de autoapărare, să-l elibereze de autocontrol, să-i descătușeze personalitatea. [...]

L.P.: *Spectacolul cu „Procesul" de Suhovo-Kobâlin are o semnificație deosebită în cariera dumneavoastră. El vă marchează debutul pe o scenă bucureșteană. De ce așa de târziu?*

G.H.: La începutul carierei, teatrele din București nu mi-au propus colaborări cu texte în care să cred, capabile să-mi dea certitudinea că voi realiza montări importante. La Comedie m-a solicitat un colectiv care m-a înconjurat cu dragoste și deplină încredere, oferindu-mi toată libertatea de creație, atât ca opțiune repertorială, cât și ca viziune de spectacol. Doresc să pun în scenă cu această trupă *O scrisoare pierdută*. E o piesă care-și află foarte bine locul pe afișul Teatrului de Comedie. Voi încerca s-o tratez într-o optică novatoare, pe linia reprezentațiilor cu *O noapte furtunoasă* și *D'ale carnavalului*. Am găsit câteva elemente pentru spectacol sugerate de text. Acțiunea se va petrece marcat într-un orășel de provincie. *Tipătescu* este un june-prim, frumos ca un frizer, cu dinții albi și părul dat cu briantină, de care sunt amorezate toate damele din urbe. *Coana Joița* va fi mai matură și foarte îndrăgostită de erou, fapt de care acesta profită pentru a face carieră politică. Pe *Agamiță* îl văd ca o figură de bufon, un diplomat ramolit de la 1880, îmbrăcat în negru, elegant, cu monoclu și păr ondulat. La adunarea electorală nu va exista public. El se găsește afară, dar personajele acționează de parcă ar fi prezent în sală.

L.P.: *În aprecierile critice ale spectacolelor dumneavoastră, se vorbește deseori despre capacitatea de a aduna direcțiile opuse ale unei epoci teatrale eclectice într-o sinteză superioară, cea a „realismului grotesc".*

G.H.: N-am urmărit niciodată să descifrez sensurile unui text în acest sens. Nu știu dacă la mine grotescul este hotărâtor. Nu cred că este forma mea de expresie. Poate acum câțiva ani era o mare laudă să recunoști montarea după directorul de scenă. Reprezentațiile mele au fiecare viața și propriul ei stil teatral. Astăzi un regizor merge pe drumuri mult mai deschise, *Livada cu vișini* a lui Brook nu seamănă cu *Carmen* montată de Brook.

L.P.: *Sunteți foarte atașat de mai tinerii dumneavoastră colegi de breaslă. În perioada când ați fost director adjunct al Teatrului din Târgu Mureș, i-ați invitat să monteze pe regizorii atunci aflați la începutul carierei, azi nume reprezentative: Alexa Visarion, Dan Micu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat. Cum apreciați regia tânără?*

G.H.: M-am întâlnit cu foarte mulți regizori străini, le-am văzut spectacolele. Prin comparație, remarc dinamismul intelectual al tinerilor noștri regizori. Au o

Scenă din ***Familia Tót*** de Örkény István

maturitate filosofică în gândire. Am observat asta la Visarion și la Micu, când lucrau la Târgu Mureș și aveau atunci douăzeci și ceva de ani. Am stat de vorbă cu Tocilescu. Îi admir risipa de fantezie și ideile îndrăznețe. La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca am încercat și am reușit, împreună cu colectivul, să imprimăm o atitudine deschisă pentru NOU în teatru, trupa venind astfel în întâmpinarea stilului personal și foarte original al lui Aureliu Manea, care a realizat aici câteva montări remarcabile. La generația mai tânără, aceea a lui Dabija, Hadji-Culea, Măniuțiu, Galgoțiu, Tompa Gábor, Dembinski, Frunză, Alexandru Darie, Szabo Agnes, apreciez libertatea interioară, puterea de invenție teatrală. Am sentimentul că fac front comun cu ei împotriva șabloanelor și a convenționalismelor. [...]

Deși ușor apăsat de ani, mă simt în formă. Sunt însă pândit de neliniște. Trebuie să risc, să caut mereu. Am creat în mine această permanentă nevoie de NOU. E groaznic când știi că o scenă nu-ți iese așa cum vrei. Cele mai teribile sentimente din lume sunt, primul, când trebuie să te duci la repetiție, al doilea, când nu trebuie să te duci. Nu o dată am avut în viață momente de plafonare, când simțeam că mi-am epuizat resursele. Un fapt e definit hotărât: cât voi lucra ca regizor, voi căuta drumuri nebătătorite, chiar dacă risc să pierd din lauri.

Convorbire realizată, în 1985, de **Ludmila PATLANJOGLU**

CAPODOPERA

LIVADA CU VIȘINI de A.P. Cehov la Teatrul Național din Târgu Mureș

Din convorbirile regizorului György Harag cu actorii (consemnate în timpul repetițiilor de Valentin Marica, secretar literar al Teatrului Național din Târgu Mureș)

E greu să vorbesc despre această piesă și despre poziția autorului față de ea. În primul rând pentru că n-am fost niciodată „o forță" în disertațiile teoretice. Eu simt instinctiv ideile, gândurile autorului, deci voi fi subiectiv în ceea ce voi spune. Acum treizeci și ceva de ani, când am citit pentru prima oară piesele lui Cehov, nu m-am simțit atras de această literatură dramatică. Nu le-am găsit acea universalitate, acea frumusețe despre care citeam sau auzeam. Poate eram prea tânăr, poate așa era atmosfera atunci. Erau la modă piesele cu acțiune directă și concretă. Prin 1950 am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski. Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care, spre exemplu, cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani. Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pauzele lungi și inutile continuau să-mi dea un sentiment de insatisfacție estetică.

Abia mai târziu, prin 1967, când am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada cu vișini* de la Teatrul „Bulandra", am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos.

Întâmplător mi-a căzut în mână în acea perioadă și cartea cu scrisorile lui Cehov, adresate Teatrului de Artă din Moscova, prietenilor, soției etc.

Dramaturgul scria că pur și simplu nu înțelege ce a făcut Stanislavski cu piesele sale; își arăta dezaprobarea că i-a transformat vodevilurile în drame sentimentale. „Nu vreau așa!" nota el. Cum montările au avut totuși succes la public, regizorul fiind un mare artist și un spirit novator în epocă, Cehov a abdicat, de formă, în cele din urmă. Corespondența sa îi păstrează însă dezaprobarea și uimirea față de modul cum i-au înțeles contemporanii opera. Reprezentațiile lui Stanislavski – lucru foarte interesant – au influențat timp de 50 de ani teatrele lumii. Am văzut *Trei surori* la New York, *Livada cu vișini* la Londra – ele erau făcute parcă pe

tiparele acestui stanislavskianism nostalgic, sentimental. Eu începusem să-l văd și cu alți ochi pe Cehov. Astfel am pus în scenă întâi, în Iugoslavia, *Unchiul Vanea*, *Trei surori*, *Pescărușul*. Spectacolele au stârnit interes, fiind gustate de public și de oameni de teatru din Europa. Acasă însă simțeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gând m-am oprit la *Livada cu vișini*. Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens și o remarcă din corespondența lui Cehov) că personajele din *Livada cu vișini* nu sunt bune de nimic, n-au nici un gând, nici o idee, nu vor nimic. Sunt oameni inutili – cum scria Cehov. Acest lucru m-a șocat. Ei plâng, râd, se joacă cu viața, fac comedie din existența lor. Numai *Lopahin*, țăranul care a devenit bogat, și parvenitul lacheu *Iașa* sunt tari, moderni, agresivi, fără scrupule.

Ceilalți plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens, și, culmea, spun tot timpul locuri comune. Sentimentele sunt trecătoare, existența – închisă, opacă la lumea realului.

M-am gândit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viață, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aș răspunde prin „Da" și „Nu". Afirmația e susținută de momentele de comedie ale piesei, negația, de propria mea formație, cenzură intelectuală sau tradiție. Mă captiva de multe ori poezia care există în text și nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o permanentă dedublare a situațiilor, o trecere de la un tragism aproape elin, care se epuizează în trei minute, la farsă. Aici găsesc explicația de ce aceste personaje ale piesei nu au nici un sentiment constant, de ce trec cu ușurință de la râs la plâns, de la petrecere la tristețe. *Liubovei Andreevna* i se năzare de câteva ori că trebuie să plece, dar renunță la fel de repede, lăsând totul la voia întâmplării. Eroii duc o viață ușuratică, sunt superficiali, deși totul apare încadrat într-o ambianță foarte frumoasă. *Livada cu vișini* are o anume poezie. Eroii sunt oameni eleganți, unii au acces la cultură, dar și acest lucru e superficial. *Gaev* trăiește fără să facă nimic, jucând biliard. Studentul *Trofimov* vorbește despre viitor, despre sensul umanității și despre filosofie, spune că trebuie să muncim și să mergem înainte, dar el nu muncește și nu întreprinde nimic. Singurele personaje care urmăresc un scop sunt cinicul *Iașa* și *Lopahin*, care nu au nici o legătură cu poezia livezii cu vișini. Reprezentația e un punct de vedere cu un unghi nou față de montările anterioare. Nu sunt sigur că e un spectacol desăvârșit și nu pot spune că e în exclusivitate cehovian. Poate un alt regizor va citi piesa mai bine, într-un mod mai inspirat. Simt însă că am reușit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume... cred că această plutire a eroilor, învăluiți într-o muzică ciudată, rupți de realitate nu în sens pozitiv, ci tragic și grotesc, în timp ce *Iașa* și *Lopahin* trăiesc pe pământ și fac ce vor din ei... Am văzut așa-zise montări contemporane Cehov, unde totul era întors pe dos – personajele apăreau cu puști-mitraliere, îmbrăcați în fasciști sau beți. Unor asemenea propuneri scenice nu le-am descoperit sensul, nu erau conduse de nici o idee majoră raportată la text și la lumea de azi. Teatrul modern, contemporan, este o noțiune foarte largă.

Reprezentația de la Târgu Mureș am dorit-o un mod de citire contemporană

a unui text clasic, păstrându-i toate datele, dar tratându-le scenic prin prisma epocii noastre.
Sunt convins că lucrat după vechile tipare spectacolul ar cădea. Nimeni nu ar înțelege despre ce e vorba. Am încercat să aduc mai aproape de public această viață ciudată din dramaturgia lui Cehov.
Spectatorii sunt obișnuiți cu piesele care au intrigă și conflicte clare. În *Livada cu vișini*, totul e ca-n vis, dar am urmărit ca, prin imagini, prin unele interpretări de text, reprezentația să devină captivantă și pentru publicul larg.
Am lucrat intens alături de un colectiv receptiv, inimos și dotat, și cu mare dăruire în a-l înțelege și interpreta pe Cehov.

În loc de Filmul spectacolului

Prima impresie a spectacolului e predominant vizuală. Iar primul gest stârnește în forță magia teatrului întreagă. Când lumina din sală pălește, în fața solemnei cortine purpurii încărcată de fir și paiete a Teatrului din Târgu Mureș crește un culoar de lumină. În acest culoar pășește apăsat și precaut *Lopahin*–Fiscuteanu, prețăluind din priviri opulența faldurilor de pluș. Se oprește în mijloc și ridică o mână care ar vrea să mângâie, parcă, certitudinea valorii materiale. Dar, chiar în acea clipă, cortina pornește să se desfacă. Încet, cu voluptatea studiată a obiectului ce pare a fi devenit conștient de semnificația cu care s-a încărcat, alunecând cu grație printre degetele pe care le bănuim aspre.
Dinapoia cortinei ni se arată o perdea de muselină vrăstată de fine broderii. În contra-lumină, un grup încremenit în așteptare. Umbra cernută a unui pat de alamă și proiecția cenușie a unui dulap. *Lopahin* rostogolește prima replică și...

Din jurnalul repetițiilor
Repetiția a VII-a – 10 ianuarie 1985

György Harag: Așa! Vreau să nu se rupă legătura de stil între actele unu și doi. La actul II, la început, să vedem – vă spun câteva idei, absolut haotic și fără nici o hotărâre de a le aplica în spectacol. Ce am văzut eu azi-dimineață, când eram între somn și trezie: pe scena goală apare Charlotta.
Cristian Ioan: Goală!
Mihai Gingulescu: Cu o șarlotă!
György Harag: Am crezut că aici sunt poante mai... Cu flinta de vânătoare, începe să împuște în stânga și în dreapta. Am mai văzut un copac singuratic care e și naturalist, dar are și ceva straniu. Oricum, aș vrea să încep în felul următor actul doi, chiar dacă nu e exact pe text: în șaretă stau *Ranevskaia* și *Gaev*, toți ceilalți stau în jurul șaretei, împing, trag, cântă, îmbrăcați ciudat, ca la o serbare câmpenească. Chiar și *Lopahin* vine, dar nu participă. Se dansează în jurul șaretei, este o atmosferă de „CARNAVALUL COSTUMELOR"...
Vasile Vasiliu: Și orchestra cântă tango...
György Harag: Nu știu ce-i cu voi astăzi! Au fost cinci glume... Această intrare ar exprima foarte mult. Petreci și dansezi, uitând de necazuri. Delir. După această scenă debordantă, ar urma o tăcere lungă. După grotesc – aducerea-aminte a realității. Parcă a ieșit toată energia din ei. Încep să se miște fiecare cu o stare de neputință. Se plimbă, se duc, se vede că nu mai au ce face... Momentul ăsta trebuie să aibă o ciudățenie logică. Nu știu să rezolv plastic... Cum să fie...

Horia HORȘIA

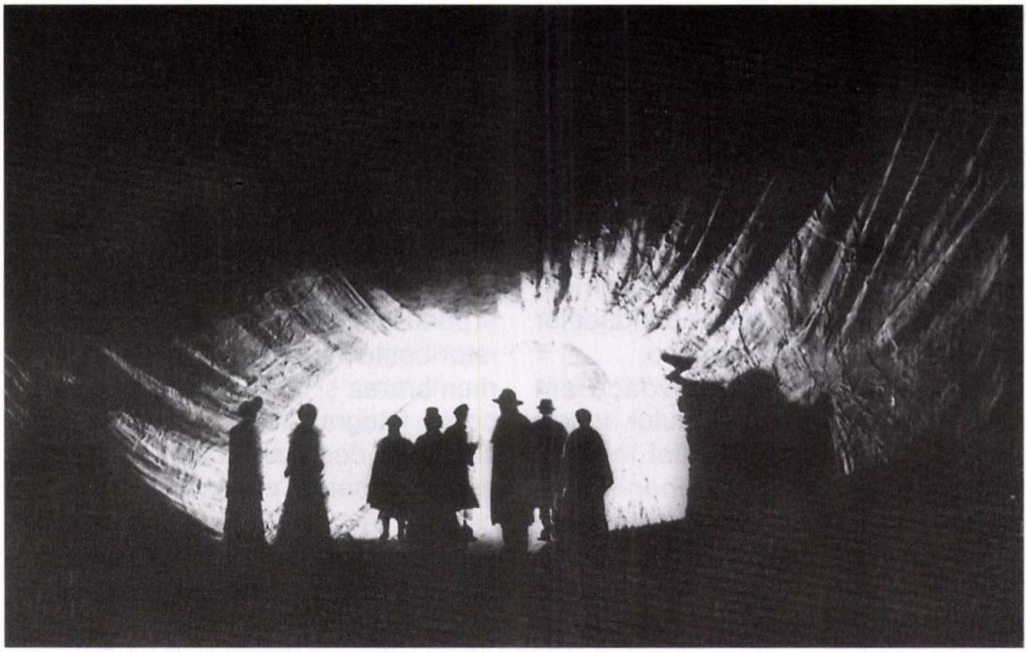
Cronica spectacolului LIVADA... sau mesajul lui Harag

[...] **O atitudine, o concepție, o filosofie**. Când Lucian Pintilie împreună cu Paul Bortnovski tentau frapându-ne, în deceniul șapte, ruptura cu tradiția montărilor cehoviene la noi, faptul echivala cu o *revoluție-revelație*. Păreau oare, inițiativa și rezultatele ei prea bruște?, sau nu eram pregătiți pentru înnoiri fundamentale?, sau fascina încă modelul cehovian exemplar al lui Moni Ghelerter și Alexandru Brătășanu, din deceniul șase (memorabilul spectacol cu *Trei surori*)? Oricum, Pintilie inaugura un drum al dezbaterilor, al recitirii, al re-creării operei cehoviene. În ce scop?

Deși teatrul lui Cehov a incitat și incită numeroși regizori contemporani de pretutindeni, pe Harag îl tentează abia în anii maturității, când înscenează câteva spectacole în Iugoslavia și Ungaria, pentru ca în actuala stagiune să înscrie din proprie inițiativă în repertoriul Naționalului târgumureșean *Livada cu vișini*. Acum își amintește de versiunea lui Pintilie care-i demonstra odinioară că Cehov poate fi interpretat și *altfel*. Cunoscuse și versiunile Teatrului de Artă din Moscova care, după propria-i mărturisire (v. interviul din caietul program) nu-l captivase, cum de altfel nici Cehov însuși nu fusese pe deplin satisfăcut de interpretările lui Stanislavski, chiar dacă marele regizor îi făcuse piesele de teatru celebre impunând un model multor scene de prestigiu din lume. Acest *altfel* al unor modalități noi de interpretare (Maiakovski însuși semnase odinioară un articol intitulat *Cei doi Cehov*) se arată a fi determinant, pentru concepția lui Harag, de necesitatea, aspirația, dorința „să citim contemporan un text clasic", cu același scop urmărit cu fervoare de către Liviu Ciulei: „Să confruntăm publicul cu marile probleme ale omenirii și, mai mult decât atât, să facem ca fiecare om din public să se confrunte cu el însuși". Harag respectă momentul istoric, pragul problemetic al sfârșitului – începutului de secol într-un imperiu zdruncinat de contradicții interne. „Fiecare dintre oamenii lui Cehov apare cu caracteristicile clasei sau categoriei lui sociale, și opera în întregime este unul dintre documentele cele mai edificatoare asupra crizei societății rusești în epoca premergătoare revoluției din 1905" (Tudor Vianu). În viziunea lui Harag, mentalitatea, comportamentul, stilul de viață, vestimentația, ideile, sentimentele, chiar și prejudecățile se înlănțuie ca într-o oglindă a epocii. Regizorul nu este totuși interesat de o *restitutio* muzeistică. Astfel, din *particularul* unui moment istoric se efectuează transgresarea în planul *generalului* uman („...aceste personaje cehoviene care sunt acolo, pe scenă, care suntem aici, în sală, în culise, în viață" – notează

poeta Daniela Crăsnaru asistând la o repetiție (v. „Prețul *Livezii cu vișini*", în „România literară"), prin învestirea cu funcții simbolice noi a personajelor, obiectelor, acțiunii.

Locul teatral. Dacă scenografia „dă tonul spectacolului" și încă „de la ridicarea cortinei", de la început ne situăm într-un univers cehovian concretizat în *metafora* scenografică a lui Romulus Feneș. Metaforă în accepțiunea curentă a termenului, rezultând adică din transferul noțiunii abstracte, printr-un sistem de comparații prescurtate, în concretul obiectual care asigură premisele unei continue stări poetice fructificate de jocul actorilor și plastica acțiunii. Feneș renunță la indicațiile autorului (camera copiilor – actele I, IV, un câmp – actul II, un salon – actul III) și concepe un decor unic esențial. În ce constă *esența*? Scenograful pare că achiziționează o sumă de repere din text: „...suntem în mai, în livada pudrată de chiciură vișinii sunt în floare, se simte prospețimea dimineții...": „*Varia*: Soarele a răsărit, nu mai e frig. Privește, draga mea, ce frumoși sunt pomii..."; „*Gaev*: Livada întreagă este albă. Ți-aduci aminte, Liuba, aleea aceasta lungă ce merge drept, numai drept, strălucind ca un fulger în nopțile cu lună..."; „*Ranevskaia*:... priveam livada pe fereastră, în fiecare dimineață fericirea se deștepta cu mine o dată și livada era exact aceeași, nu s-a schimbat nimic. E toată albă. E ea!... Nimeni... Mi s-a parut..."; „*Lopahin*: Livada nu e remarcabilă decât prin întinderea ei..." ș.a.m.d. *Livada* va fi *modelul real* al lui Feneș, iar *esența* modelului, exprimată sublimat, concentrat în metaforă, printr-un *simbol spațial* unui *orizont spațial* materializat, va fi *locul teatral*. Tot ceea ce este obiect al conștiinței – spune Lucian Blaga – se situează într-un orizont spațial, iar structura spațiului este dată de textura *peisajului* material sau psihologic. Dintre simbolurile spațiale înscrise în „tabela spengleriană" (pe care le acceptăm ca figuri de stil, ca metafore și nu drept



concepte filosofice), Blaga nu consideră valabilă, decât ca o excepție, legătura posibilă dintre *stepa rusească* și viziunea specifică a *planului infinit*, dar care, spune filosoful poet, ar putea fi deopotrivă viziunea *infinitului tridimensional*. Or, în condițiile cubului italian, Feneș realizează tocmai conjuncția dintre planul infinit și infinitul tridimensional („livada nu e remarcabilă decât prin întinderea ei" – spune unicul personaj perfect lucid al piesei), un *peisaj psihologic*, un imens trunchi de formă aproximativ conică, având baza mare deschisă spre spectatori, iar baza mică proiectată pe fundalul scenei. E metafora stepei nesfârșite?, ori e posibilul interlocutor al acesteia, nesfârșita pădure de mesteceni, ori, pur și simplu, e caliciul uriaș al unei flori inventate a unui vișin inventat, plantă originară, ca acea „Urpflanze" a lui Goethe, care chiar dacă nu există ar putea exista! Un spațiu alb, vibrat de griuri ce se încălzesc/răcesc sub jocul de lumini, un spațiu locuit, populat cu plastica volumelor colorate, articulate în armonii compoziționale desăvârșite, de o mare claritate a tentelor unei palete luminoase, ale entităților mobile, actorii, și ale elementelor fixe, obiectele. Un spațiu topologic în care obiectele fixe vor fi amplasate oricând și oriunde desfășurarea acțiunii va cere (coexistă normal, firesc, în acelasi câmp, un pat, un dulap, o șaretă, asocierea lor neavând nevoie de susținerea unei logici suprarealiste), iar actorii evoluează impecabil pe propriile lor trasee compunând, descompunând și recompunând viața *aștrilor* într-o *constelație* concepută și dirijată de un *demiurg*: regizorul. Plastica acestui proces în devenire continuă se bazează pe un calcul privind interrelațiile dintre forme, volume, culori, dintre costumele de o tăietură ireproșabilă și comodă pe măsura purtătorilor, arta lui Feneș atingând un prag maxim de precizie, de funcționalitate și rafinament: actorii par a descinde din picturile flamande de gen, cu grația desenului și claritatea

culorilor lui Ingres, şi par a se grupa şi regrupa în compoziţii de ansamblu (scenele din livadă cu/sau fără sau lângă şaretă, scenele balului, momentul plecării ş.a.), care amintesc reguli de organizare compoziţională ale frescelor din stanzele lui Rafael. Iar grupul *Charlotta – Varia – Ania*, costumate la bal în arlechini, descinde evident, din pictura pe teme similare a perioadelor albastră şi roz ale lui Picasso.

Locul teatral solicită, provoacă am spune, asocierea elementului sonor: *muzica* (prevăzută, de altfel în text). Originală, partitura lui Tibor Fátyol apare ca un reflex al decorului, al jocului de lumini şi, deopotrivă, al atmosferei generale, al stărilor sufleteşti ale personajelor şi ale cursului acţiunii. Temele muzicale, dezvoltate ciclic în relaţia crescendo-descrescendo, structurează un *personaj* complementar, desigur, dar cu personalitate.

Tehnică cehoviană. În sală luminile se sting, spectacolul începe. Ridicarea cortinei ne dezvăluie orizontul spaţial şi, totodată din orizonturile temporale: *evocarea*. Procedeul e utilizat în mai multe rânduri, cu evidenţă ori cu discreţie, spre a atrage atenţia că ficţiunea literară evocă o epocă revolută sau că histrionii se ingeniază a mima ori a simula în faţa noastră întâmplări de altădată. Pe scenă, în planul întâi, o a doua sau simili-cortină, o draperie transparentă ascunde/dezvăluie privirii noastre personajele grupate ca într-o fotografie învechită, cu preţiozitate, de vreme. De fapt, în imobilitatea lor, personajele *aşteaptă*. Observăm şi receptăm tehnica artistică a regizorului care este însăşi tehnica creaţiei cehoviene: *aşteptare/amânare*, practicată de multe ori, dar, în special, în *Livada cu vişini*. Conflictul care stă la baza operei şi pe temeiul căruia este conceput fiecare personaj rezultă din încercarea de a amâna mereu o întâlnire, o întâmplare, o scadenţă şi imposibilitatea evitării ei sau încercarea de a amâna diferite evenimente şi de natură diferită – de la acela al revederii, în fond total banal în context, dintre *Iaşa* şi mamă-sa care îl aşteapta „de ieri", şi până la licitarea şi distrugerea livezii, istoriceşte şi decodat vorbind, dezmembrarea şi distrugerea unui sistem social integral. Toată lumea aşteaptă scadenţa, deşi doar *Lopahin* ştie precis şi repetă mereu, neconvingător pentru ceilalţi, că la 22 august va avea loc scoaterea la licitaţie a livezii şi propune mereu, fără să accepte ca posibilă, singura soluţie „de compromis", tăierea pomilor şi parcelarea terenului.

Conflictul aşteptare/amânare, un conflict al „orizonturilor temporale" constituie motorul desfăşurării dramaturgice. Iar tehnica dramaturgică aferentă, convenabilă şi eficientă este aceea a *dialogului dispersat* specifică scriitorului, „cu o valoare atât de mare în crearea atmosferei dramelor lui Cehov – spunea Tudor Vianu. În dialogul nelegat, replicile se succed într-o relativă independenţă unele faţă de altele, dar toate pornesc din starea de spirit comună personajelor, aşa cum o determină situarea socială de clasă, ca şi ideile, sentimentele, năzuinţele lor unitare, atmosfera care le învăluie pe toate deopotrivă". Suplеţea necesară pentru veridicitatea şi autenticitatea dialogului dispersat, nelegat este asigurată de concizia replicilor, propoziţii clare, exacte, simple, scurte.

Constelaţia/echipa. Tehnica aşteptare/amânare şi dialogul dispersat funcţionează ca principii de construcţie a spectacolului şi de coordonare a

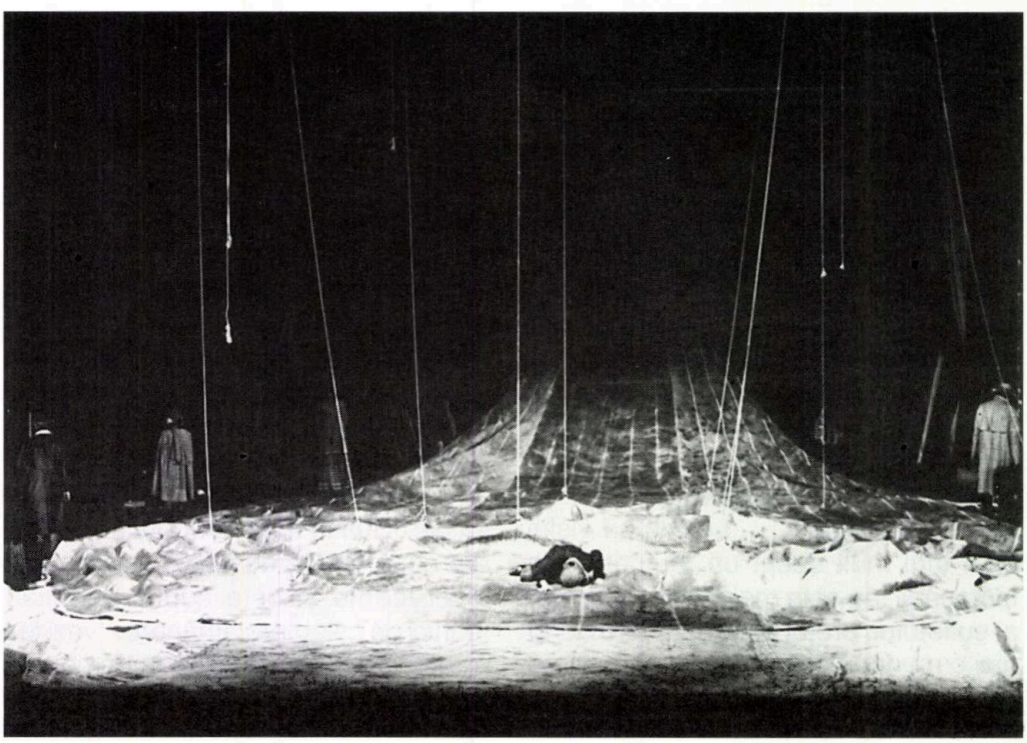
devenirii personajelor. Fiecare personaj este o entitate autonomă, determinată, pe de o parte, de apartenența la o clasă, categorie, pătură socială și având, pe de altă parte, un destin propriu, individual, particular. De aici imposibilitatea (și ineficiența) conceperii unor profiluri umane „tipizate", dar tot de aici și complexitatea alcătuirii psihologice a fiecărui personaj. Problematica a fost (fără îndoială) discutată, dezbătută/soluționată (în timpul repetițiilor), pentru că situația clarificată este perfect observabilă în spectacol. În același timp autonomia personajelor este relativă, pentru că subordonată unui sistem coerent, al unei *constelații* care are propria ei „orbită", structurată din combinarea legică a „orbitelor" individuale și acționând reglat cu precizie. Astfel, din moment ce locul teatral a luat în stăpânire, mecanismul constelației funcționează fără reproș (a se vedea de exemplu, excelentele grupări și regrupări ale scenelor cu „omagierea" dulapului, sau din câmpul deschis, cu șareta, sau scenele balului, sau momentele de pregătire a plecării etc.). Eroii, concepuți ca atare de Cehov, apar în întreaga lor complexitate, cu acea cantitate de ambiguitate care ne solicită, ca în fața atâtor destine umane contradictorii, reacția de condamnare/compasiune. Această reacție ne facilitează să realizăm și transgresarea de pe planul momentului istoric dat, pe acela al generalului uman. (Cu impecabilă intuiție și recepție, observă tot Daniela Crăsnaru: „...Livada cu vișini este mai mult decât un teritoriu real, ipotecabil, ea este mai mult un teritoriu al sufletului, prețul ei nu se măsoară în nici o monedă, vânzarea ei nu rezolvă nimic, nici măcar trista ecuație a salvării prin pierdere". [...]

Există – spune Dinu Kivu în cronica sa din „Contemporanul" – destule creații actoricești în acest spectacol. Toate admirabile, corijăm și adăugăm noi. Nici una, însă, nu ar putae fi pusă în valoare (și ar deranja armonia ansamblului), fără o *Ranevskaia* de excepție, acea *Ranevskaia* întruchipată de Silivia Ghelan, care simbolizează (până la un moment dat) destinul *Livezii* (protagonistul), și care dă tonul simfoniei concepute de Harag, cheamă participarea și strălucirea solistică (dialog dispersat) a celorlalți. Cum i-am fi acceptat, înțeles și aplaudat altfel pe *Gaev* – Mihai Gingulescu (egalul pandant al moșieresei, la fel de iresponsabil și neputincios exemplar al unei clase sociale în declin), pe *Trofimov* – Cornel Popescu (intelectualul student perpetuu fără voință și forță, depășit de condiția umană într-o perioadă istorică dată) pe *Ania*–Luminița Borta, pe *Varia*–Marinela Popescu, pe *Charlota*–Livia Doljan, pe *Duniașa*–Monica Ristea, pe *Pișcik*–Vasile Vasiliu, pe *Epihodov*–Dan Ciobanu, chiar pe „un trecător" – Constantin Săsăreanu (apariție fulgurantă, perfect integrată atmosferei și singurul rol cu text completat de regizor, prin recitarea atât de sugestivă... a versurilor lui Esenin, un rol episodic, important însă prin funcția sa simbolică, exprimând condiția și destinul histrionului).

Grupul acesta, omogen în ciuda diversității personalităților, este opusul lui *Lopahin*–Ion Fiscuteanu (întreprinzător activ, lucid, fără scrupule, care inevitabil va participa la tăierea nodului gordian, dar care, totuși, nu poate face în grup discordanță și este supus aceleiași tehnici de așteptare/amânare – vezi tergiversarea proiectului său matrimonial). El este secondat, oarecum, doar de *Iașa*–Cornel Răileanu („schiță" a unui

eventual *Lopahin*, dar care, oricât de nerăbdător, trebuie să-şi aştepte emanciparea). Datorită actorilor – preţioasă materie umană vie – datorită jocului lor, am putut descifra concepţia regizorului, re-crearea poeziei dramatice, devenirea spectacolului şi evoluţia întregii simfonii până la deznodământ. *Ranevskaia*–Silvia Ghelan conduce, în paralel cu *Lopahin*–Ion Fiscuteanu, simfonia în care „temele vechi" şi „temele noi" se reiau sau se dezvoltă cu sau în jurul aceluiaşi „laitmotiv", culminând paroxistic cu dansul tragic/nostalgic al moşieresei sau al fiicelor ei, un carusel al trecerii universale (de unde am împrumutat, generalizându-l, conceptul de constelaţie). Conduce până la un moment dat, deoarece către final părăseşte scena spre a se topi în anonimat. Din acelaşi motiv pe care a ştiut să-l impună, să-l joace atât de bine, *Firs*–Aurel Ştefănescu, un vetust „remember" (lacheul-şerb incapabil să perceapă importanţa eliberării, odinioară, a clasei sale şi rămas un reziduu al propriilor lui prejudecăţi), se conturează pe primul plan al interesului, preia magistral ştafeta, schimbă semnificaţia simbolică a *Livezii*, depăşeşte total condiţia momentului istoric real al piesei, devine shakespearian un simbol general al teatrului şi al histrionului şi, în special, un simbol al lui Gheorghe Harag: când Livada e nimicită, când uriaşul orizont spaţial al lui Romulus Feneş se prăbuşeşte anulându-se, *Firs*–Aurel Ştefănescu, uitat de toată lumea în scena pustie în care vieţuiesc scheletele metalice şi pendulează cabluri de sfori, are tăria să se prăbuşească el însuşi sub povara mesajului lui Harag.

Am putea oare evita sau escamota în, sau la, sau după acest final „confruntarea noastră cu noi înşine?"



Alexandru PALEOLOGU

Un Tratat de Melancolie

Ar fi prea cinic să numesc fericită întâmplarea, pentru mine totuși providențială, care luând chipul lui Lucian Pintilie nu m-a lăsat în ultimul ceas să ignor iremediabil creația altui mare artist al țării mele, Gheorghe Harag. Zarurile conversației au dat la iveală că nu-i știam nici numele. Ar fi trebuit firește să-l știu, dar asta era: nu auzisem niciodată de el. Cu privirea lui albastră, infantilă și autoritară, și cu darul lui extraordinar de a spune în cuvinte esențiale și tari ceea ce este de spus, ca prin farmec, Pintilie mi-a anulat ignoranța. După două zile plecam de dimineață valvârtej împreună la Târgu Mureș, unde seara asistam la premiera ultimului spectacol a lui Harag, *Livada cu vișini.* Ultimul nu în sensul de „cel mai recent", ci ultimul propriu-zis. În timp ce spectacolul său se instaura pe scenă triumfător, artistul agoniza și nu mult după aceea a murit. Așa cum Beethoven nu și-a mai putut auzi simfoniile și cvartetele, Harag nu și-a putut vedea creația ajunsă la stadiul acesta îmbătător și riscant al nupțiilor pe care le oficializează prima desfășurare a spectacolului în semiobscuritatea unei săli populate de fețe blafarde și indescifrabile.

Mă așteptam din cele spuse de Pintilie ca spectacolul de la Târgu Mureș să-mi producă un șoc. Dar un șoc e prin definiție neașteptat. Cel pe care mi l-a produs spectacolul lui Harag a fost neînchipuit de energic tocmai pentru că nu recurgea la nici un efect de șoc, la nimic senzațional, ci dimpotrivă, la o formidabilă simplitate, aproape irespirabilă, frolînd continuu limita suportabilului. Simplitatea extremă cere o forță afară din comun , foarte greu de suportat (de aceea mediocrii sunt de regulă foarte complicați). Spectacolul lui Harag mi s-a părut extraordinar prin faptul că, deși nu contrazice clișeele acreditate (și corecte) asupra lui Cehov, le trece zdrobitor într-o cu totul altă lumină. Se știe, Cehov e geniul cenușiului, al lâncezelii, al non-dramaticului în care subprodusul conflictual se resoarbe anodin în gesturi avortate. Toate spectacolele Cehov pe care le-am văzut au mers impecabil pe acestă linie și erau frumoase, nuanțate, pline de un sentiment cronic al zădărniciei, regretului și iremediabilului. Toate, afară de două, *Livada* din 1967 a lui Lucian Pintilie și acestă *Livadă* a lui Harag. Despre cea dintâi nu am a vorbi aici decât a menționa că era inoculată de o voluptate cromatică gen Renoir sau mai exact Berthe Morisot. În schimb, a lui Harag e, dacă mi se admite să forjez acest termen, de o *leucocromie* tulburătoare. Totul aici, când nu e chiar alb, tinde către alb sau apare în tonuri palide, ca într-un album de fotografii de acum un secol, firește că astfel nuanțele se șterg. Imaginea scenică apare nu ca actuală, ci ca reamintire. De aceea nici nu e strict încadrată între „grădină" și „curte", aceste părți laterale ale scenei fiind aici scenografic estompate, rotunjindu-li-se colțurile prin mijlocirea unor văluri. Dar această reamintire nu e propriu-zis rememorare, existențele pe care le reprezintă nu sunt de „gradul doi" ori de secundă instanță; ele sunt de primă instanță, adică în mod totuși actual realitatea lor ontologică e de esența amintirii. Ele se constituie în evanescența percepției temporale. Această sugestie e dată de diviziunea spațială în adâncimea scenei, ca un lung culoar către fund, către dispariție, metaforă a tranzitoriului clipei, a timpului care se duce.

Spectacolul lui Harag, *Livada cu vișini*, s-ar putea subintitula Tratat de Melancolie, asta însemnând o poetică și o metafizică.

(1985)

Dan MICU

Profesorul Harag

...Vine o vreme când îți pierzi profesorii. Gheorghe Harag rămăsese ultimul adevărat învățător de regie din generația sa. Dintre toate chipurile vrednice de iubire ale artistului care s-a petrecut din lume îl invoc mai presus pe acesta, deoarece din toate științele și artele, ceea ce cu adevărat nu se pierde sunt învățăturile. Nu operele, care pot apune, pot fi furate ori denaturate, ci tâlcurile vieții și părerile creatorului. Nu învățăturile de școală, ci unele mai înalte și mai subtile. De la *numai unii* pentru *numai unii*. [...]

Regizorul Harag oficia în repetițiile sale ca un magician, care, cu voință și fără, și-a învestit ucenicii. Artistul *a însemnat* timpul teatral românesc, atâta cât a avut de trăit întru teatru.

Destui își închipuie că de la catedre vremelnic ori prea îndelung rezervate reușesc să-i învețe pe alții. Destui alții gândesc că arta regiei nu se învață... Cu catedră și fără, Gheorghe Harag a fost un mare profesor de teatru. Oamenii care au trăit și lucrat o vreme alături de maestru spuneau: am învățat! El însuși n-a avut nicicând pretenția să instruiască pe cineva, avea, ca un mare artist ce era, oroare să impună, avea marea și rara forță de a se îndoi de propria-I știință, el nu striga, șoptea. Cu toate că a lucrat în țară și în Europa cu artiști de seamă, îi era frică să accepte colaborarea cu așa-numite „celebrități" în locuri „renumite" etc. Îi era teamă și rușine de întâlnirea cu suficiența și, cum singur spunea, "cu mârlănia"... El se înconjura, cu toate astea, de mulți, se dăruia pe sine, îi învăța, pentru a nu rămâne singur în casa artei sale. Puțini înțelegeau și-i răspundeau pe potriva darului, dar câți îi puteau fi cu adevărat egali în experiența minunată și mistuitoare a trudei sale?...Și nu era egoism acesta, și au avut mereu de câștigat cei care l-au urmat fără oprelişte o vreme. Maestrul s-a risipit pe sine în arta sa, în inimile celor care i-au fost tovarăși de teatru și de viață. Eu știu *câțiva artiști* de teatru care au învățat mai mult decât s-ar crede de la *câțiva artiști* și vor aduce mărturie prin meserie și destăinuire de ceea ce au primit. Noi nu suntem orfani noi am avut înaintași de seamă!

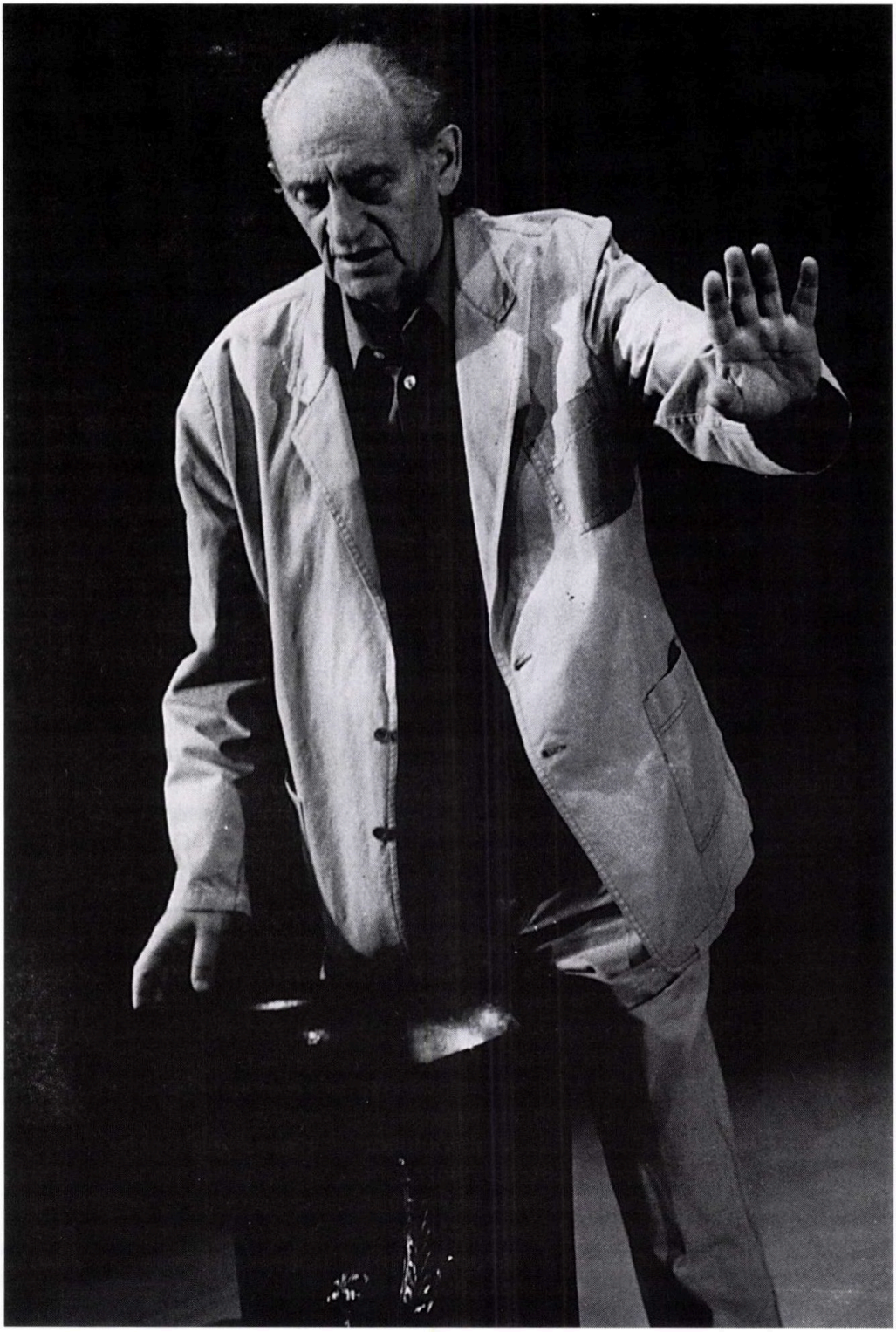
În 1971, Gheorghe Harag mi-a spus: „Vino la mine la Târgu Mureș!"

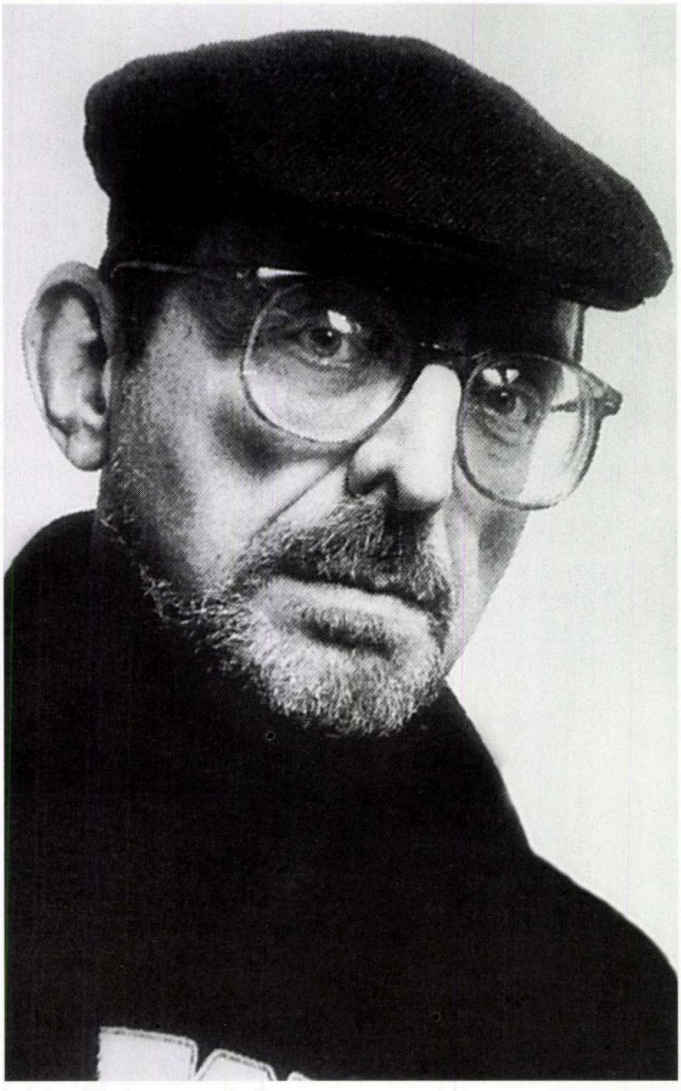
Îi mulțumesc de pâine, ospeție și învățătură. Îi mulțumesc de teatrul său!

Adio, acum, profesore. Fie-ți veșnic înflorită livada vișinilor de pe urmă, iar nouă, prielnică învățătura ta, și neuitată – arta!

(1985)

HARAG György, Valentin SILVESTRU și Dan MICU





Ion CAZABAN

Undeva, într-un cartier al orașului suedez Malmö, scenograful român Dan Nemțeanu împlinește 70 de ani. Activitatea sa zilnică se împarte, ca și până acum, între teatru, coala de desen și pânza de pe șevalet. Pregătește noi decoruri, proiectează o nouă expoziție. Desigur, rândurile ce urmează puteau să apară cu cinci ani sau cu un an mai devreme. Fără nici o motivație aniversară. Ele ar fi fost, în esență, aceleași. Dacă apar abia acum, este că așa a fost să fie!

Dan Nemțeanu și cultura imaginii scenografice

După un sfert de secol de la plecarea sa din țară, l-am regăsit pe Dan Nemțeanu prin modul său distinct de elaborare a schițelor de costum trimise pentru reprezentarea comediei *Femeile savante* de la Naționalul bucureștean. După o atât de îndelungată absență, era prima sa colaborare cu un teatru de la noi, care – sperăm – va fi urmată de altele. Am avut din nou prilejul să

intrăm în contact cu creația unuia dintre scenografii noștri cei mai importanți, cu o contribuție remarcabilă în numeroase spectacole românești din anii '50–'70. Ca și atunci, și acum, costumele lui Dan Nemțeanu ni se impun prin imaginația lor totdeauna argumentată cultural, prin precizia stilistică, însemnând, de fapt, căutarea și aflarea identității scenice a personajelor. Schițele lui nu omit indicațiile fizionomice, nici anumite gesturi sau atitudini caracteristice, rezultând din acțiunea și problematica piesei. Nemțeanu evită să „actualizeze" costumul. El poate să caracterizeze mai sugestiv și să comenteze mai subtil personajul – cu o ironie subțire, perfect molierească, în cazul mapei cu schițe pentru *Femeile savante*. Costumele lui Nemțeanu permit acea „dublă mișcare" de apropiere concomitentă, reciprocă, între prezent și trecut, adecvată pentru abordarea unui text clasic.

Cronicile la *Femeile savante* n-au spus prea multe despre Dan Nemțeanu la revenirea sa pe scenele noastre. Nici publicul, în marea lui majoritate, nici tinerii cronicari n-au cum să-l știe în toată însemnătatea creației sale. Din trecut – la noi, din prezent – în diferite țări ale lumii. Ar fi fost potrivit să afle câte ceva despre unul dintre scenografii proeminenți din și de după acel moment al „reteatralizării", alături de Toni Gheorghiu, Liviu Ciulei, Tody Constantinescu, Paul Bortnovski, Ion Popescu-Udrișteș, Adriana Leonescu, Mihai Tofan, T.Th. Ciupe – o pleiadă deosebit de fertilă, fără de care nu ne putem închipui spectacolul românesc contemporan.

Tânăr venit din Fălticenii lui Sadoveanu și Eugen Lovinescu (și al atâtor altora) – Dan Nemțeanu urmează cursurile de specialitate la Institutul de Artă Plastică din București, având șansa unor profesori ca W. Siegfried și Al. Brătășanu, ei înșiși scenografi de renume. Debutează în 1956, la Naționalul din Iași, cu decorurile și costumele pentru *Horia* de M. Davidoglu. Până la plecarea sa peste hotare, în 1975, realizase peste 80 de montări (cele mai multe alături de regizorul Lucian Giurchescu): piese de Shakespeare, Molière, Cehov, Shaw, O'Neill, J.B. Priestley, J. Anouilh, Horia Lovinescu, A. Baranga, E. Barbu, Al.T. Popescu, M. Schisgal, A. Kopit... Și – vom sublinia – Eugen Ionescu: *Rinocerii*, *Scaunele*, *Ucigaș fără simbrie*; Bertolt Brecht: *Cercul de cretă caucazian*, *Dispariția lui Galy Gay*, în premieră pe țară. Costumele concepute de el se integrau expresive, multiforme într-o scenografie în care relația spațiu–culoare–obiecte era decisivă, arătând, în totalitate, ca și în amănunt, o vastă cultură plastică și teatrală. Scriam, atunci, despre decorurile sale și spațiul cromatic ce le definea frecvent. Astfel, variantele sale pentru piesa *Scaunele*, propuse într-o expoziție personală, se recomandau ca tot atâtea posibilități de „climat emoțional" rezolvat prin opțiunea pentru o anume culoare dominantă. În spectacolul de la „Nottara", preferase culoarea vetustă, degradată, perspectiva exteriorului (schițată într-o variantă) fusese eliminată. Fundalul concav expunea o mulțime de uși, ieșirile celor două personaje însemnau tot atâtea întoarceri, și, fiecare, o dată cu încă un scaun adus, o diminuare a spațiului de mișcare.

Acel „dincolo" de pereții unei camere, vizibil sau acoperit, luminat sau obscur (un „dincolo" înfățișat grafic, la comedia lui Priestley *Scandaloasa legătură...*) ar fi un motiv de comentat în decorurile

lui Nemțeanu. În spectacolul *Rinocerii*, exteriorul, văzut parțial, era o sursă de *suspense*, aducea un crescendo de tensiune, susținut și de modificările de lumină și de culoare: sub presiunea crescândă a „rinoceritei", albul zidurilor se năruie și se mânjește de o mâzgă verzuie... Altă dată, la *Tigrul* de Schisgal, culoarea zidurilor de cărămidă învăluia totul, dădea sordidului o vibrație aparte, fierbinte. Culoarea este, frecvent, generatoare de efluvii emoționale unitar dirijate – prin ea se fixează „aerul" dramei, climatul în care există. O culoare pusă pe suprafețe mari, dominând „plantația" și obiectele scenei.

Totuși, în *Ucigaș fără simbrie*, aceste obiecte aveau un fel de autonomie autoritară, înfiorătoare. Canapeaua de piele jerpelită, mobilele negre, înghesuite, păreau încleștate pentru totdeauna de podeaua camerei mizere și deveneau metafora unui destin. Se adăuga schimbarea mecanică a locurilor de acțiune, într-o alunecare onirică, dând senzația unui spațiu incert, de coșmar uneori. Pentru cealaltă piesă a lui Ionescu, *Rinocerii*, obiectele cu aspectul lor indiferent, cotidian, reliefau prin contrast măsura fantasticului terifiant al situației dramatice.

Un amestec de lăzi, bidoane și cauciucuri, de coșuri pescărești și pânze fâlfâitoare – cuprinse între prelate cazone – vizualiza starea conflictuală, anarhică, a ocupației coloniale din *Dispariția lui Galy Gay*. Metonimice aici, obiectele erau metafore în *Cercul de cretă caucazian*: o pânză albă înseamnă anotimpul iernii, venirea primăverii este sugerată de un vas cu iarbă, desfășurarea altei pânze, albastre, indică valurile râului, dar și momentul de înseninare lăuntrică... Obiectul primea funcții multiple, ca în teatrul asiatic. Adoptând convenții de inspirație orientală, succesiunea locurilor era dependentă de mișcarea și acțiunile personajelor care *se arată*, dar și *arată* în spațiu. Însoțite de lumină, pe drumul lor, ele scot din obscuritate elemente de decor ce punctează locuri și etape. Înăuntrul unei teatralități atent precizate cultural, modul de spațializare era nu numai adecvat unei temporalități specifice, dar și epicului brechtian. Cu rafinamentul dintotdeauna al

soluțiilor vizuale, acordate la modalitatea stilistică a piesei.

Cele mai reușite compoziții scenografice ale lui Nemțeanu își află explicația în înțelegerea și vizualizarea situației dramatice fundamentale. La *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. V. Popescu, construcții verticale de lemn străjuiau locul central, loc de intersecție a patru direcții cardinale. Predominau liniile ascendente spre orizont, spre larg și înalt. În spectacolul *Și eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu, spațiul erodat, cu goluri și cavități primitoare, în care s-au produs metamorfoze ciudate (amintind de sculpturile lui Henry Moore) era dedicat eroului dramei, sentimentului acut de „trecere" și plonjărilor în memorie.

Dacă despre cele făcute pe scenele noastre, mai sunt încă mulți cei care își amintesc (exemplificarea noastră fiind extrem de concentrată!) – despre activitatea sa în teatrele de peste hotare, informațiile rămân, regretabil, lacunare. Câte ceva, totuși, am aflat. Despre Dan Nemțeanu știm că a lucrat pentru teatrul dramatic, dar și pentru operă (Wagner, Janaček, Menotti) sau balet (Ceaikovski) la Malmö, Copenhaga, Aarhus, Odense, Helsinki, Oslo. Dintre numeroasele titluri cunoscute nouă: *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, *Acest formidabil bordel*, *Vilegiaturiștii*, *Ubu rege*, *Amadeus*, *Femeia mării*, *Nora*, *Macbeth*, *Richard III*, *Peer Gynt*, *Tobe în noapte*... Câțiva ani, a fost profesor la Iowa University, în Statele Unite ale Americii, unde a colaborat la pregătirea a 15 spectacole.

În fotografiile care ne-au parvenit, sesizăm (cât se poate!) un mod consecvent de a compune spațiul scenografic, de a-l particulariza prin culoare și lumină, de a da prezență teatrală platoului și fundalului, de a utiliza efectul senzorial al materialelor, al stofelor (reflexe, falduri) sau linia unei vestimentații care face pe om... Uneori, presimțim contrapunctul deliberat dintre densitatea referențial-culturală a substanței umane. Ca și altădată, decorurile și costumele lui Dan Nemțeanu denotă un stil de viață, un „gust" determinant, un anumit nivel de civilizație care le fac posibile și credibile. Iar stilul plastic al creatorului devine, prin expresivitatea sa, o punte necesară de susținere a demersului regizoral.

Decor pentru spectacolul
Nasuri roșii de Peter Barnes,
Teatrul Municipal din Malmö, 1989

Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău – 80 de ani de la înființare

Vitalie Cărăuș, directorul teatrului

COSTIN MANOLIU: *În ce măsură reflectă și materializează repertoriul teatrului, pe care îl conduceți, titulatura de „Teatru Național"?*

VITALIE CĂRĂUȘ: Personal cred că orice teatru, indiferent de titulatură, are nevoie de un repertoriu bun. Orice teatru ar trebui să monteze texte valoroase. Un teatru național cred că trebuie să acorde o atenție sporită dramaturgiei naționale. De la Alecsandri și Caragiale și până la dramaturgii contemporani. În privința textelor noi nu suntem prea mulțumiți. Totuși, chiar în aceste zile, montăm o piesă foarte bună – *Radu Ștefan întâiul și ultimul* – a unui dramaturg autohton, Aureliu Busuioc. În repertoriu avem în acest moment *O scrisoare pierdută* de Caragiale și vom pune în scenă un musical după *Ivan Turbincă* și alte povestiri de Ion Creangă.

C.M.: *Care sunt spectacolele aflate în repertoriul Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Chișinău în acest moment?*

V.C.: Premierele stagiuni 1999–2000 au fost: *O scrisoare pierdută*, *Asociația femeilor emancipate din Belgrad* de Branislav Nușici, cu o temă foarte actuală,

Capcana după Iablonskaia, *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobâlin, *Tata* de Dumitru Matcovski, *Mowgli* după Rudyard Kipling, în regia lui Mihai Fusu, un spectacol pentru copii și tineret care s-a jucat într-o nouă formulă – 25 de spectacole consecutiv, uneori câte două reprezentații pe zi. În afara spectacolelor pe care le-am pomenit, pentru prima parte a stagiunii 2000–2001 vom pune în scenă *Don Quijote* după Cervantes, în regia lui Petre Bokor, și *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, în regia lui Ion Ciubotaru. În luna noiembrie, Teatrul Național din Chișinău va sărbători 80 de ani de existență. Primul teatru național românesc din Basarabia a luat ființă în 1920. Pentru această sărbătoare vrem să montăm *Meșterul Manole*.

C.M.: *Cum apreciați valoarea trupei pe care o conduceți în acest moment?*

V.C.: Toate teatrele din Chișinău duc azi o mare lipsă de actori. Mulți au plecat în România. Foarte mulți renunță la actorie și își schimbă profesia. Unii pleacă în străinătate, dispuși să facă orice altceva. Motivul e sărăcia. Studenții care au studiat în România nu s-au mai întors. Școala de teatru din Chișinău va lansa abia anul viitor o promoție de actori. Vom coopta câțiva dintre ei în trupă. Actorii buni preferă să nu fie angajați, ci să joace pe baza unui contract. În acest fel încearcă să câștige o sumă de bani mai mare decât salariul pe care îl oferă statul, care este un salariu-rușine. Pentru a-i motiva pe actori am inventat un sistem de plăți în care se ține seama de numărul de reprezentații, de rolul interpretat. Oricum, banii pe care îi câștigă un actor nu sunt suficienți pentru a trăi. În acest an, Teatrul Național inițiază o școală-studio. Vom selecta 15 tineri care vor să devină actori, și-i vom pregăti pentru teatrul nostru. Din cauza sărăciei, Universitatea de Artă a trecut la sistemul de studii cu plată. Noi vom încerca să oferim burse celor de la școala pe care o deschidem, astfel încât să-i atragem pe cei mai buni. Studiile vor dura trei ani. Dacă peste trei ani vor fi cinci actori buni, va fi un câștig.

C.M.: *În prima parte a anilor '90, participarea teatrelor din Basarabia la festivalurile din țară a fost mult mai activă, a existat o legătură mai strânsă și mai productivă între teatrele din Republica Moldova și cele din România. Ce v-ați dori dumneavoastră din partea oamenilor de teatru de la București și din celelalte teatre românești?*

V.C.: A existat un entuziasm de ambele părți la începutul anilor '90. Teatrele din țară veneau des la Chișinău, noi mergeam la tot felul de festivaluri, ne întâlneam cu regizori, cu critici de teatru. De vreo trei ani parcă am uitat unii de alții. Sigur, principala problemă e cea financiară, dar ea poate fi depășită. Cred că sunt și la Chișinău spectacole bune, care ar putea participa măcar la Festivalul Național de Teatru de la București sau la Gala Teatrelor Naționale de la Cluj. Îmi doresc ca relațiile să se încălzească din nou. Sper să ne ajute și ministerul Culturii din România pentru a organiza aniversarea Teatrului Național din Chișinău. Singuri nu ne vom descurca. Măcar noi, cei din domeniul culturii, să fim apropiați, să trăim într-o Românie Mare.

Costin MANOLIU

George BANU

„Teatrul viu e o experiență a incertitudinii"

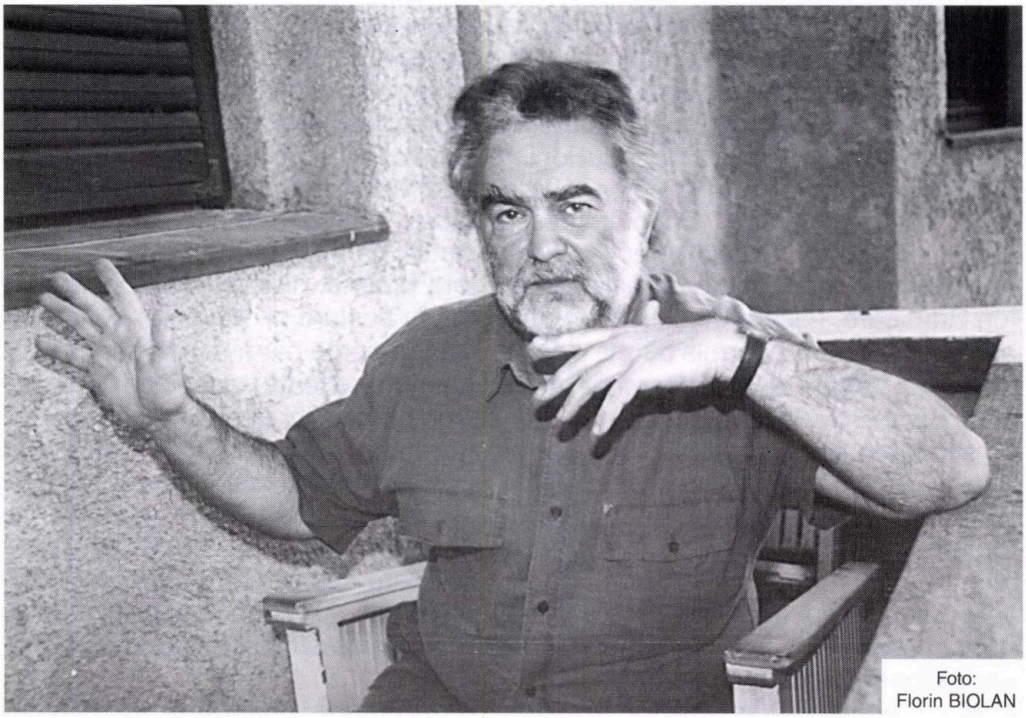


Foto:
Florin BIOLAN

CRISTINA MODREANU: *Drumul dumneavoastră era foarte bine conturat înainte de a pleca din România. Erați deja doctor în estetică al IATC București cu teza* „Modurile estetice în reprezentația secolului XX". *Ați plecat și pentru că simțeați că în România nu puteați avea o imagine de ansamblu asupra subiectului care vă interesa?*

GEORGE BANU: Cum să răspund la o asemenea inocență? Ca și cum o confruntare cu sine însuși în moment de criză s-ar explica doar prin imperative estetice. Și totuși, pentru acea „rezistență culturală" pe care o reprezentam mai mulți dintre noi, șocul s-a produs în domeniul artei. El însă nu era decât simptomul maladiei ce urma să se generalizeze. Astfel l-am resimțit. Tezele din iulie 1971 ne-au trezit dintr-o iluzie euforică și, brutal, climatul și-a început degradarea: interziceri de piese, precauții constante în redacții, obiecții vestimentare la televiziune. Ca în folclor, răul își anunța venirea prin mesaje prevestitoare... și, fără a avea nici o calitate particulară, i-am simțit teribila perspectivă. Atunci, întrebarea s-a impus: ce poți face în fața pericolului? Îndoindu-mă de capacitățile proprii de rezistență, dar nevrând să mă retrag în tăcere, formă de disidență

privată, tentația plecării s-a precizat progresiv... ca un miraj posibil, nu ca o certitudine imperativă. Două persoane, dincolo de ajutorul „impersonal" acordat de Ceaușescu, au contribuit la maturizarea deciziei: o iubire, Alicia Saco, regizoare peruviană, care a întreținut în mine apetitul libertății, și o ură, Eugenia Popovici, rector pe atunci al Institutului de teatru care mă transformase în țap ispășitor. Le mulțumesc la amândouă acum căci, împreună, au permis presentimentului să se confirme. Pe nici una nu o pot uita. Iubitei și scorpiei li se adugă un prieten, Ivan Helmer care, într-o noapte, la Hanul lui Manuc, citind în mine mai bine decât mine mi-a spus: „Când vei fi la Paris, caută-l pe Bernard Dort și nu pe Bathes." Am fost studentul lui Dort și acum sunt șeful catedrei lui Dort. Ivan a avut dreptate. De ce atâta expansiune biografică? Pentru a distinge între marile figuri ca Brâncuși sau Picasso, Joyce sau Beckett care și-au părăsit teritoriul de origine fără nici o presiune exterioară – doar propriul lor impuls i-a decis! – și masa exilaților, politici sau culturali care, ca mine, au beneficiat de un violent „ajutor" exterior. Nu aparținem aceloraşi familii... Eu mulțumesc acelora, prieteni sau dușmani (nu i-am numit aici nici pe Dumitru Popescu azi „martir", ce m-a atacat, de la înălțimea postului ce-l ocupa, cu o agresivitate ce-i era proprie, nici pe Paul Everac sau Ion Brad care, fiecare în felul lui, m-au plasat în postura de adversar ce trebuia abătut) care mi-au permis să mă decid... Fără ei poate că m-aș fi lăsat prins în dialectica trădării de sine. Oamenii, mereu oamenii! În teatru e ceea ce contează chiar dacă ești critic. De aceea vreau să adaug numele lui Eugen Iacob care, azi nu știu unde se află în lume, mi-a permis să rămân... În momentul indeciziei, el m-a convins să iau decizia. Un sfert de secol am trăit cu sentimentul „alegerii juste" dar în decembrie '89 totul s-a transformat în incertitudine și atunci am înțeles teribila diferență între așteptare și plecare. În '89 m-am îndoit de vechea alegere, și mi-am amintit o frază de Pasolini care spune: „doar în ultima clipă vom putea spune dacă alegerea a fost bună sau nu". Azi după decepțiile care au urmat speranțelor, aștept momentul, oricum alegerile au fost făcute, doar aprecierea lor se poate modifica.

C.M.: *Cum arăta mișcarea teatrală românească în momentul plecării dumneavoastră? Dar spațiul criticii de specialitate?*

G.B.: Ca o pasăre atinsă de un glonte în zbor... ea continua să avanseze, dar o știam toți rănită.

C.M.: *Cât de greu a fost drumul dumneavoastră în lumea artistică pariziană și care au fost atuu-rile care v-au impus ca unul dintre cei mai apreciați teoreticieni ai acestor ani?*

G.B.: La București mă luptasem să fiu informat... avantaj al epocii. Cărțile venite de la Paris îmi ajungeau ca niște baloane de aer proaspăt și, într-un fel, pentru a relua expresia lui Eugen Lovinescu, eram „sincron". Ajuns la Paris, un profesor de la Sorbona mi-a spus această frază, care răspunde întrebării dumneavoastră: „Tu ai citit aceleași cărți ca noi". Era pentru el un simptom al integrării: aparțineam aceleiași familii. Pe de altă parte, faptul că integrarea nu a eșuat în asimilare... am rămas român și am fost perceput ca atare. Francezii spun că un străin la Paris e un „francez ameliorat". Nu în numele unei strategii, ci prin natura proprie, m-am plasat în acest entre-deux, între țara de origine și țara de adopție. Matei Vișniec care a înțeles aceasta mi-a scris-o pe dedicația utimului volum: diagnostic just, diagnostic amical.

C.M.: *Aveți la activ alte două teze de doctorat la Universitatea Sorbona și Universitatea Noua Sorbonă (unde astăzi predați) și multe volume dedicate unor personalități ale teatrului secolului XX, ceea ce vă îndreptățește la o privire de ansamblu asupra teatrului acestui secol. Care ar fi principalele curente lansate spre sfârșitul acestei perioade și care dintre ele își păstrează valabilitatea în continuare acum, în preajma intrării într-un nou mileniu?*

G.B.: Nici unul definitv, căci singurul principiu al modernității e acela al mișcării. Însă nu mișcare optimist îndreptată spre un mitic „progres", ci mișcare circulară ce permite revenirea formelor după un anumit timp de uitare. Nu avansăm, ci ne învârtim. Însă nu la același nivel. Metamorfoze se produc fără încetare, chiar dacă sentimentul „eternei reîntoarceri" poate apărea.

C.M.: *Întrevedeți noi modalități estetice în spectacolele ce fac în acești ani trecerea spre un nou mileniu?*

G.B.: Viitorul e secret... din fericire imprevizibil. Ceea ce societatea și tehnica permit să se pronosticheze omul, insondabila enigmă, perturbă. Reacțiile lui, și mai cu seamă acelea ale artiștilor, nimeni nu le poate prevedea. Viitorul, pentru a-l parafraza pe Hamlet, e tăcere.

C.M.: *Va fi teatrul secolului XXI un teatru al lucrului în echipă sau unul al afirmării individuale?*

G.B.: Amândouă... Oana Pellea o confirmă în interviul ce vi l-a acordat de curând. Actorul, își dorește când libertatea, când comunitatea. Dar, de fapt, fericirea nu poate proveni decât din alternanță și nu din alegerea definitivă. Soluția nu e în principii, ci în oameni. Și ei nu au întotdeauna nevoie de certitudini. Teatrul viu e o experiență a incertitudinii.

C.M.: *La împlinirea a 10 ani de activitate a* Academiei Experimentale de Teatru *pe care ați inițiat-o, care vi se par cele mai importante reușite ale acestei instituții? Considerați că ați realizat tot ce v-ați propus cu Academia? Ce urmează? Tot în acest an se împlinesc și 10 ani de când coordonați elaborarea unor lucrări colective apărute sub egida* Alternatives Théâtrales. *Care sunt temele care au avut cel mai mare impact?*

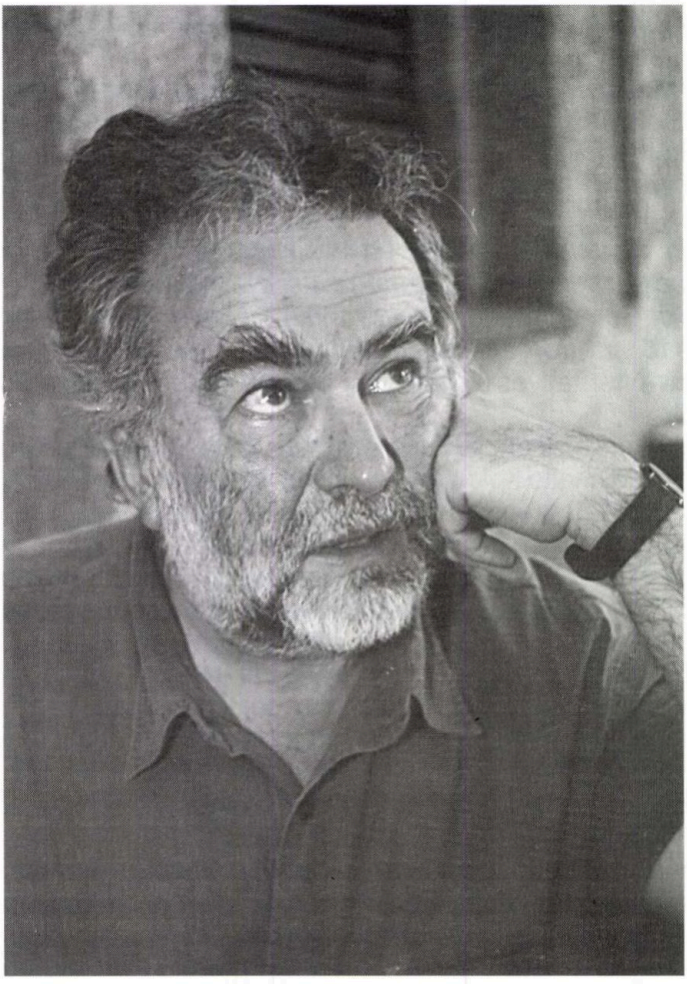
G.B.: Interesul acestui organism vine din faptul că e impur, că se situează între practică și teorie. Împreună cu Michelle Kokosowski am inițiat evenimente atipice, experiențe neobișnuite, dialoguri neprevăzute căci, amândoi, fiecare în felul lui, suntem străini parțial integrați. Poate că originalitatea Academiei se explică și prin originalitatea originilor noastre. Statutul nostru în lumea teatrului ne înrudește de asemeni. Noi ne situăm între practică și teorie și cărțile publicate sunt o probă a acestei condiții comune: încercări de a formula o gândire practică teatrului. Printre invitați găsim și mulți artiști români, căci, mi-am spus într-o zi, „dacă un polonez ar fi în locul meu el ar invita polonezi". Atunci, cu conștiința curată, m-am decis să invit artiști români pe care îi apreciez și îi iubesc: Radu Penciulescu și Andrei Șerban, Alexa Visarion și Ștefan Iordache, Felix Alexa și Paul Chiribuță. Academia a organizat la București, la Teatrul Act, ultimul eveniment consacrat lui Grotowski înaintea morții sale.

Pentru a-l parafraza pe Cehov, care spunea că proza îi e soție și teatrul amantă, aș spune și eu că Sorbona mi-a permis să semnez un contract marital, în timp ce Academia mi-a acordat dreptul la aventuri extraconjugale. Unele le hrănesc pe celelalte, fără excluzie sau apreciere morală. Cărțile și revistele produse de

Academie îmi apar ca repere pentru istoria unei decade atât teatrale cât și personale. M-am bătut pentru ele, mă recunosc în ele. De la elogiul acestui actor de excepție care a fost interpretul lui Grotowski, Ryszard Cieslak, la omagiul adus celui mai secret regizor al timpurilor moderne, Klaus Michael Gruber, de la analiza repetițiilor ca fenomen propriu teatrului modern la tranziția de la cuvinte la cântece... în toate aceste cărți de grup mă recunosc și mă uit pe mine însumi. Ele confirmă esența teatrului ca experiență de grup. De aceea întrețin cu ele o altă relație decât cea pe care o am cu textele pe care le semnez singur. În cărțile Academiei mă simt mai mult meșteșugar de teatru decât autor de produse personale. Un anonimat parțial...

C.M.: *În calitatea dumneavoastră de observator obiectiv al spațiului teatral românesc, cum ați defini progresele (sau regresele?!) mișcării teatrale românești în cei zece ani de după decembrie 1989? Care sunt numele care s-au impus în mod real la nivel european și mondial?*

G.B.: De ce credeți că pot fi „obiectiv" doar pentru că iau avionul? Dimpotrivă, mai mult ca oriunde aici, în termeni goetheeni, funcționează „afinități elective". Afinități personale, și nicidecum doar teatrale. În România îmi caut prieteni, dar eu nu pot fi prieten decât cu artiștii a căror creație o cunosc și respect... Ierarhiile prieteniei se confundă cu ierarhiile artistice. Dar, în același timp, din motive explicabile, îmi lipsește o viziune de ansamblu, acea perspectivă panoramică ce vă permite să vă orientați „obiectiv" sau, cel puțin, să credeți în această iluzie. Mie îmi lipsesc repere și nu fac decât să mă rătăcesc, seducție a celui care e încă de aici venind de dincolo. Dar de câte ori aceasta n-a fost sursă de durere: „Nici de aici, nici de altundeva,/ alungat de acolo, neajuns dincolo..." scrie un mare poet persan mort în exil la Paris, Sadegh Hedayat.



Oltița CÂNTEC

Cu vaporul pe Mediterana

Teatrul Toursky este una dintre cele 22 de instituții de spectacole și companii teatrale care funcționează în Marsilia. Creat după „deșteptarea" din 1968, cum îi place lui Richard Martin, mentorul său, să spună, teatrul s-a orientat spre aducerea la rampă mai ales a creației dramaturgice contemporane, în distribuții ce reunesc actori aparținând diverselor culturi naționale. Teatrul și-a făcut sediu dintr-un hangar, care acum este o sală cu 800 de locuri, spații de repetiții, conferințe și întâlniri, o terasă cu aproape 1000 de locuri, unde se organizează universități populare, iar din 2001, Teatrul Toursky va dispune de încă o sală, de 200 locuri.

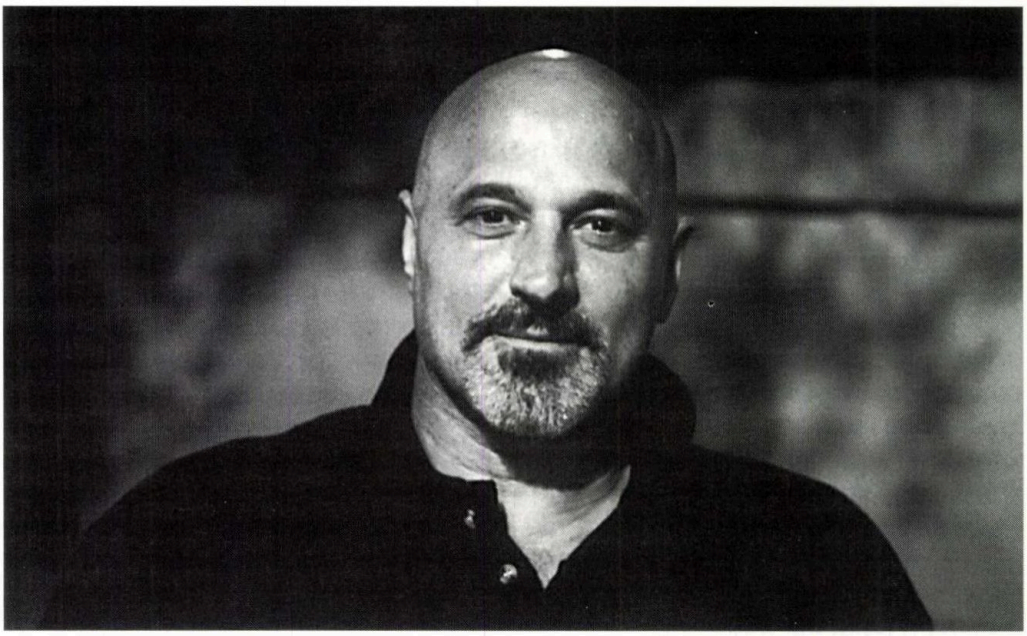
Richard Martin s-a implicat și în fondarea Institutului Internațional de Teatru Mediteranean (I.I.T.M.), care din 1991, anul creării sale, a conectat spiritual 20 de țări legate de Mediterana și interesate de problemele artei scenice. Teatrul Toursky este și sediul institutului. Deschis spre internațional, Teatrul Toursky, împreună cu I.I.T.M. și autoritățile regionale, au gândit un proiect intitulat, printr-un joc de cuvinte, „Mai-diterranée", a cărui primă ediție s-a produs în 1996 și se vrea o întâlnire a teatrului din diverse spații riverane Mediteranei. Un „mozaic de cuvinte, texte, imagini, sunete, ritmuri și culori, aparent contradictorii, dar trăgându-se din aceleași surse ale miturilor Mediteranei". „Mai-diteranée" s-a oprit și asupra Teatrului „L.S. Bulandra" și a Teatrului Evreiesc de Stat din București.

Ediția următoare se va chema „Odyssée 2001" și va implica din nou teatrul românesc, prin prezența Cătălinei Buzoianu. Proiect extrem de original, „Odyssée 2001" intenționează să așeze pe un vapor (pentru că și sediul Teatrul Toursky seamănă cu un vapor) cât mai multe genuri culturale – teatru, muzică, poezie, dans, arte plastice, filosofie –, care vor naviga din Marea Neagră spre Adriatica și Mediterana. Scopul declarat este sincretizarea acestor arte, prin așezarea alături a unor forme și moduri de expresie cât mai variate, în ideea atât de actuală a multiculturalismului. Într-unul dintre „șantierele artistice" de pe vapor, Cătălina Buzoianu va monta un spectacol *Ulise*, folosind câte doi interpreți din cât mai multe țări incluse pe harta acestui traseu artistic, care vor rosti, în limbile lor naționale, replici din *Odiseea* lui Homer, monologul „A fi sau a nu fi" al lui *Hamlet*, monoloagele lui *Prospero* și *Ariel* din *Furtuna*, fragmente din *Regele moare* a lui Eugen Ionescu, *Ulise* de James Joyce etc., într-un itinerar care va dura patru luni: o lună repetiții, trei luni reprezentații.

Pe „arca lui... Toursky" vor mai fi prezenți: Miquéu Montanaro, muzician marsiliez, cu un proiect legat de muzica mediteraneană, poetul Julien Blaine, care va arunca virtual în mare sticle conținând mesaje poetice pentru generațiile viitoare, gest pentru care și-au arătat interesul Mircea Cărtărescu și Mircea Dinescu, trupa de teatru de stradă „Hotopie", artiști din rețeaua I.I.T.M. și din țările în care vaporul va poposi.

Richard MARTIN

„«Aventura» românească este, pentru mine, una excepțională!"



MATEI VIȘNIEC: *Richard Martin, vom vorbi despre un teatru care este ca nici un altul, Teatrul Toursky din Marsilia, care are, de câțiva ani buni, o vocație internațională. De unde vine ea?*

RICHARD MARTIN: Mi-am dat seama, la malul Mediteranei, în acest oraș atât de special, Marsilia, care este mai mult un ținut, o țară, decât un oraș propriu-zis, de această întâlnire dintre culturi, de încrucișările spirituale multiple, care mi se păreau o bogăție neexploatată. Și m-am gândit că nu vom putea face nimic în secolele care vin fără ca proiectele noastre să fie țesute într-o dimensiune internațională. Și încet-încet, chiar natura mea de mediteranean, ușor sălbatică, mă conducea spre întâlnire. Lucrurile au evoluat apoi, cu o organizație, pe care am numit-o Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, care s-a născut din dorința de a uni, într-un mod informal, saltimbancii mediteraneeni, iar această intenție corespundea cu ceea ce vroiam eu. Așa am navigat în căutarea tuturor acestor artiști care, ca și noi, câteodată se cred singuri în colțul lor, dar care, de fapt, constituie o superbă familie. Acum aniversăm deja zece ani de la acest prim pas, zece ani și mai bine de 20 de țări implicate în rețeaua noastră construită pe simpla fraternitate. Nici nu-mi mai pot imagina o acțiune oarecare, de creație, fără să-i asociez culturi diverse.

M.V: *De unde a pornit ideea festivalului „Mai-diterranée"?*
R.M.: Festivalul a apărut ca un efect al întâlnirilor noastre internaționale, pe care le-am inițiat tot în urmă cu zece ani. Treptat, lucrurile au căpătat amploare, pentru că întâlnirile cu artiștii din bazinul mediteranean îmi spuneau că munca lor artistică trebuia prezentată, iar aceste întâlniri nu mai erau suficiente. Așa a venit acest festival, în mod natural, în luna mai, când atâtea lucruri minunate se întâmplă, iar pentru mine, la un moment dat, luna mai a fost o lună determinantă, pentru că în luna mai mi-am luat valiza și am decis să pornesc în această aventură. „Mai-diterranée" a devenit festival în urmă cu 5–6 ani, a început să crească în mod firesc, iar acum s-a impus ca o manifestare importantă în regiunea Marsilia. Pentru că aici există, în acest colț de lume care este o poartă deschisă spre Mediterana și spre întreaga planetă. Asta m-a și interesat.
M.V.: *Cum a început „aventura" românească?*
R.M.: Aventura românească este, pentru mine, una într-adevăr excepțională. Una care m-a bulversat, fiindcă am descoperit această țară, evident, după căderea dictaturii, și pentru că nu-mi închipuiam în nici un fel că între noi și voi poate exista o asemenea înrudire strânsă. Am ajuns în România pentru a juca acolo comedie și am profitat de ocazie pentru a întâlni artiști, autorități din domeniul culturii. L-am cunoscut pe Virgil Ogășanu, care a devenit un amic excepțional, alături de care am pus la punct primele întâlniri cu teatrul românesc la Marsilia. Teatrul „L.S. Bulandra" s-a asociat Teatrului Toursky pentru a prezenta, vreme de o lună, munca prietenilor români. Aceasta a fost o ocazie minunată pentru publicul marsiliez de a descoperi uimitorul teatru românesc. Se întâmplă uneori ca între artiști să se stabilească niște legături foarte intense. Noi am fost atunci pe aceeași lungime de undă cu artiștii români în dorința de a lucra împreună, iar românii au fost companioni deosebiți în această călătorie artistică. Acela nu a fost decât începutul, pentru că, prin proiectul „Odyssée 2001", Cătălina Buzoianu, actori din București și din alte orașe se asociază ideii noastre cu vaporul. Cred chiar că unul dintre vapoare va fi românesc. Cătălina Buzoianu montează un spectacol *Ulise*, va apela la diverse texte, prezentând un *Ulise* plural și propunând un mozaic vizual al teatrului contemporan.
M.V.: *Ce alte surprize mai conține acest proiect un pic nebunesc, dar perfect realizabil?*
R.M.: De-a lungul anilor, Teatrul Toursky nu a vrut să se adreseze publicului clasic, fiind catalogat adesea ca un teatru puțin nebun, neobișnuit, în orice caz. Iar acum avem cel mai mare număr de spectatori. Asta vrem să facem și cu „Odyssée 2001", un proiect federator, care, vreme de câteva luni, să adune cetățenii mediteraneeni interesați într-o adevărată aventură umană. Întâlnirea aceasta este o ocazie extraordinară pentru toi artiștii dornici să-și confrunte ideile, punând accentul pe tot felul de corespondențe pe care le pot stabili cultural. Ideea este de a intra în noul mileniu cu o cu totul aparte considerație față de ceilalți. În afară de spectacolul Cătălinei Buzoianu, va fi poezie, muzică, o nouă ediție a Întâlnirilor I.I.T.M., popasuri și acțiuni artistice în porturile unde vaporul va ancora, cinema, acces la un centru de documentare cu baze de date legate de Mediterana etc. În împlinirea acestui proiect un rol important îl are Rețeaua de Teatru Mediteranean, la care, din țara dumneavoastră, au aderat, ca persoane, Constantin Chiriac și Ștefan Iordănescu.

Matei VIȘNIEC

Tineri critici și teatrul lumii

Irina IONESCU

EDINBURGH, orașul-spectacol

În luna august, capitala Scoției devine, grație festivalurilor (teatru, film, carte, muzică) pe care le găzduiește, cel mai vizitat oraș din câte există.

Febra festivalurilor care cuprinde, vară de vară, mare parte din suflarea artistică internațională are însă un efect contrar asupra localnicilor, aceștia preferând (în cazul în care nu descoperă surse de venit de pe urma festivalurilor) să părăsească orașul în favoarea unor împrejurimi liniștite.

Ceea ce-i deranjează și alungă pe localnici din Edinburghul lunii august reprezintă o parte foarte mică, e drept că și foarte agresivă, a tuturor evenimentelor menționate. Nebunia cea mai mare din oraș o provoacă spectacolele de stradă prezentate, în general, în centru, pe High Street (Royal Mile) între Castelul Edinburgh și reședința scoțiană a suveranei Regatului Unit al Marii Britanii – Palatul Holyrood.

Cât e ziua de lungă întâlnești pe High Street artiști de cabaret, iluziioniști, trupe de dans, orchestre, scoțieni cu cimpoaie, tobe africane și peruviene, dansuri orientale, sute de chitare și peruci, travestiți, ghicitori în palmă,

bioenergeticieni, predicatori ş.a. Lor li se adaugă actorii ce te trag de mânecă să treci pragul diverselor teatre.

Avertizaţi de la început că obiectivul turistic numărul unu la Edinburgh va fi teatrul/spectacolul, vizitatorii cască gura la fiecare colţ de stradă, se distrează copios la toate tâmpeniile şi, din când în când, mai aruncă şi ceva bani în pălăriile aşezate în faţa fiecărui „artist".

Alegerea este însă mult mai greu de făcut în cazul teatrelor (aproape 200), unde biletele costă în medie cinci-şase lire sterline şi unde, din cauza numărului uriaş de spectacole (1.350) se impune o selecţie riguroasă.

Amenajate în spaţii dintre cele mai diverse, de la cafenele la foste aziluri de nebuni, biserici sau alte clădiri în stil neogotic (a căror faţadă a fost păstrată intactă, numai interioarele fiind modernizate conform standardelor zilelor noastre, în virtutea unei legi ce funcţionează în Marea Britanie pentru păstrarea patrimoniului şi a unui aspect civilizat al oraşelor), teatrele îşi prezintă spectacolele de dimineaţa până seara, chiar dacă au vândut numai câteva bilete. Ţinând cont de oferta existentă, nici nu au altă soluţie. Aceasta în ciuda tonelor de material publicitar pe care le difuzează. Tipărite în condiţii grafice deosebite, cataloagele, caietele-program, pliantele, afişele, vederile, semnele de carte sunt oferite gratuit trecătorilor, în speranţa că vor veni să şi plătească.

Multe teatre au site-uri proprii pe Internet, astfel încât cei interesaţi pot rezerva sau cumpăra bilete on-line. De altfel, toate vânzările sunt controlate cu ajutorul unei reţele de computere, ce simplifică simţitor munca organizatorilor.

Tot în scopuri publicitare funcţionează şi magazinul Festivalului, unde pot fi cumpărate tot felul de lucruri purtând emblema evenimentului: monografii, vederi, afişele tuturor ediţiilor, tricouri, umbrele, căni de diverse forme şi dimensiuni. Dacă nu ştii ce să alegi, ce să vezi, fără să ai regrete de ordin financiar nu îţi rămâne decât să apelezi la serviciile presei, deşi, la rândul ei, şi presa primeşte impulsuri din afară. Foarte multe companii, conştiente că în fiecare redacţie ajung sute de comunicate de presă, atrag atenţia cronicarilor prin mici cadouri: pixuri, ochelari de soare, diverse mascote, cafea, ţigări sau fructe.

Cea mai mică menţiune într-un colţ de ziar înseamnă foarte mult pentru actorii veniţi la Edinburgh ca să fie descoperiţi (în cazul fericit în care nu sunt elevi de liceu sau amatori). Pe de altă parte, orice comentariu defavorabil duce la eşecuri sigure, deoarece nimeni nu este dispus să piardă timp şi bani pentru spectacole care nu merită efortul.

Şi sunt montări de proastă calitate cât cuprinde. Cele mai multe sunt *one man show*-uri sau spectacole cu două–trei personaje, uşor de împachetat într-o valiză. Nimic de reproşat până aici. Doar că ceea ce poate fi transportat uşor nu este întotdeauna şi foarte bun din punct de vedere tehnic, ci, pur şi simplu, rudimentar. Multă neglijenţă, de asemenea, în crearea situaţiilor scenice. Regii inexistente şi interpreţi care nu se gândesc la ce înseamnă munca de finisare a unui spectacol.

Reprezentaţii variate, dar şi invazie de prost gust în Edinburgh-ul sfârşitului de mileniu.

Edinburgh Festival Fringe

Scurtă istorie

1947 – se lansează Festivalul Internațional de la Edinburgh. Creat de Sir Rudolf Bing (dirijor al Operei Glyndebourne), Harvey Wood (reprezentantul lui British Council la Edinburgh) și Sir John Falconer (primar al orașului), Festivalul se dorea o inițiativă postbelică de a reuni Europa prin intermediul culturii. Impactul produs asupra artiștilor a fost însă atât de puternic, încât a atras mult mai mulți participanți decât puteau găzdui spațiile existente.

Conștienți că Festivalul se va afla în atenția presei, dar și că afluența de public va fi foarte mare, un număr de opt companii independente (șase scoțiene și două englezești) hotărăsc să vină la Edinburgh neinvitate și să se descurce pe cont propriu. Și-au prezentat spectacolele în clădiri neocupate de Festivalul „principal", cele mai multe dintre ele nefiind destinate special producțiilor artistice. În ciuda lipsei suportului logistic, cele opt companii amintite au supraviețuit și s-au bucurat, în cele din urmă, așa cum meritau, și de atenția presei prezente la fața locului. Au primit chiar, o dată cu publicarea unui articol al dramaturgului Robert Kemp, pe 14 august 1948, în ziarul *Evening News*, denumirea de *Fringe.* Robert Kemp descria un spectacol prezentat la abația Dunfermline ca fiind (nu știm din ce motive): „...on the fringes of the Festival"/„...la marginea Festivalului".

Cele mai importante trei particularitățile ale primului Festival Fringe se mai păstrează și astăzi: nici unul dintre spectacolele prezentate sub umbrela Fringe nu primise, și nu primește în continuare, invitația de a participa la Festival; se foloseau și se folosesc spații teatrale mici și nonconvenționale; participanții erau, sunt obligați, să-și asume toate riscurile financiare existente – să joace cu casa închisă sau să se retragă în funcție de cererea publicului.

1951 – deși importanța Festivalului Internațional (oficial) creștea substanțial, participanților din Fringe nu li se acordau, în continuare, nici un fel de facilități, fiind lăsați să se descurce pe cont propriu. Pentru că nu exista nici un loc în care artiștii să se poată întâlni între ei, studenții Universității din Edinburgh deschid un centru de primire, sub forma unei pensiuni, unde ofereau cazare și masă la prețuri modice. Oricum, sintagma „ajută-te singur" se răspândise de mult printre participanți, și nu a fost uitată nici astăzi.

1952 – un ziar scoțian titra: „Număr record de vizitatori la ediția Festivalului de anul acesta. Peste 300 000 de persoane au venit la Edinburgh special pentru Festival." Primarul, Sir John Falconer pretindea chiar că orașul s-a bucurat de mult mai mulți vizitatori decât Helsinki, care găzduia în același an Jocurile Olimpice. Tot atunci au fost programate și câteva trenuri speciale pe ruta Londra–Edinburgh. Publicul putea călători în voie spre capitala Scoției.

1954 – un tipograf din Edinburgh conștientizează importanța creării unui program și a unei strategii publicitare pentru spectacolele din Fringe. Realizat inițial la voia întâmplării, programul și-a căpătat în timp o identitate proprie, fără să depindă în vreun fel de Festivalul oficial. Tot acum se pune, pentru

prima oară, și problema deschiderii unei case centrale de bilete.

1955 – pentru că avuseseră inițiative în organizarea unui loc de primire comun, studenților Universității din Edinburgh li se încredințează sarcina de a deschide o casă centrală de bilete, precum și un restaurant. Fără să renteze la început, casa de bilete a contribuit substanțial la crearea unei identități comune în rândul participanților.

1958 – pentru ca lucrurile să se împământenească se formează The Festival Fringe Society. Se aleg administratori din rândul artiștilor și sunt exprimate clar scopurile societății: publicarea unui program complet al Festivalului, menținerea casei centrale de bilete, acordarea de consultanță și ajutor artiștilor care doreau să participe la Festival. Tot acum se hotărăște că niciodată nu vor exista preselecții și că fiecare companie va avea libertatea de a alege singură cu ce să se prezinte. Tot ceea ce s-a hotărât atunci este valabil și astăzi.

1959 – între 1959–1969 numărul companiilor prezente la Festival crește de la 19 la 57. Se creează o echipă organizatorică care să ofere și sfaturi bazate pe experiență tuturor artiștilor veniți la Edinburgh. Se lucra și cu voluntari, dar se cerea și un oarecare sprijin financiar pentru ca echipa organizatorică centrală să-și poată desfășura activitatea.

1960 – o dată cu montarea piesei *Beyond the Fringe* la Royal Lyceum Theatre, spațiile de joc ale artiștilor din Fringe sunt trecute pe harta artistică a orașului. *Beyond the Fringe* s-a bucurat de foarte mult succes, jucându-se ulterior și la Londra. Deși era un eveniment oficial, spectacolul a însemnat enorm pentru existența și pentru imaginea Festivalului Fringe.

1969 – pentru ca să poată folosi și bani proveniți din fonduri publice, The Festival Fringe Society își schimbă statutul și devine companie cu răspundere limitată. Apar astfel și câțiva angajați permanenți.

1970 – este recunoscută importanța consultanței pentru participanții la Festival, ca urmare este angajat și primul administrator al Festivalului, John Milligan. El publică un program, menține casa centrală de bilete și oferă consultanță. Tot el stabilește și principiul de bază în funcționarea Festivalului, principiu expus în 1976 de Alistair Moffat, cel de-al doilea administrator al manifestării: „artiștii vin la Edinburgh cu creații proprii, pe risc propriu, ei sunt singurii care verifică calitatea celor prezentate prin contact direct și imediat cu publicul spectator. Esențiale în Fringe sunt spontaneitatea și libertatea artistică totală de care se bucură participanții, astfel încât orice încercare de a-i impune limite cantitative sau calitative i-ar distruge însăși rațiunea de a fi."

1973 – datorită libertății artistice existente, au apărut întotdeauna foarte multe piese noi în Fringe, dar pentru a încuraja și mai mult creația dramatică, John Milligan și Allen Wright, redactor șef la ziarul *The Scotsman,* organizează premiile Fringe Firsts – un număr de distincții care se acordau celor mai originale spectacole, montări ce nu fuseseră jucate de mai mult de șase ori pe teritoriul Marii Britanii. Premiile se păstrează în continuare sub denumirea de Scotsman Fringe Firsts.

1986–1991 – pentru că numărul participanților se mărea considerabil de la an la an și pentru ca scopurile Festivalului să fie, în continuare, îndeplinite în totalitate, începe o uriașă campanie de strângere de fonduri, astfel încât pot fi construite la inițiativa lui

Mhairi Mackenzie-Robinson și a Trishei Emblem celebrele birouri de pe High Street nr. 180. Tot acum este amenajat și un centru de presă. Se mărește, de asemenea, numărul angajaților permanenți ai Festivalului: se creează o echipă de patru persoane, care să se ocupe de organizarea Festivalului pe toată durata anului calendaristic.

1992 – pentru că, deja, casa centrală de bilete trebuia să coordoneze spectacolele a 500 de grupuri și nu mai puțin de 150 de spații de joc, se lansează sistemul computerizat de monitorizare a tuturor companiilor prezente.

1994 – de la cele opt companii din 1947, Festivalul Fringe devine cel mai mare festival de artă din lume, fiind înregistrat oficial și în *Cartea recordurilor*. Se păstrează în continuare importanța accesului liber la Edinburgh, dar programul Festivalului începe să fie împărțit pe categorii de spectacol. Se publică, de asemenea, un ghid practic pentru artiști – „Cum să prezinți un spectacol la Edinburgh". Ghidul este revizuit anual.

1995 – pentru a facilita celor interesați accesul la informațiile despre Fringe este creat site-ul Festivalului: www.edfringe.com. Site-ul se dovedește a fi unul dintre cele mai populare din Marea Britanie, fiind vizitat de 76 000 de persoane în primele trei săptămâni de funcționare și de peste un milion până la sfârșitul Festivalului, ediția 1995. Site-ul inițial includea o versiune electronică a celor 128 de pagini de program, informații despre companiile prezente, o hartă a orașului, ce permitea selectarea spectacolelor în funcție de zona în care erau prezentate, pagini destinate criticilor venite din partea publicului. Structura site-ului a fost modificată în 1998.

1996 – cea de-a 50-a ediție a Festivalului găzduiește spectacole de comedie, dans, muzică, teatru și arte vizuale. Cifrele sunt de-a dreptul impresionante: 9 154 de artiști, 14 060 de reprezentații, 1 238 de spectacole și 187 spații de joc. Pentru a marca jubileul Festivalului, sunt încurajați să participe și copiii cu vârste cuprinse între 10 și 16 ani, se organizează diverse *workshop*-uri și cursuri de vară, revista *The Big Issue in Scotland* se implică direct în strângerea fondurilor pentru Festival, prin editarea și vinderea unor numere speciale. Proiectul vizează, în special, evenimentele stradale.

1997 – se dă startul pentru încă 50 de ani de Festival. Participă 605 companii, 1.278 de spectacole, 9.644 artiști, sunt folosite 178 spații de joc. Programul Festivalului se întinde pe 166 de pagini. Sunt instituite premiile pentru spectacolele de teatru total – teatru-dans sau teatru vizual – Total Theatre Awards.

1998 – Festivalul Fringe începe cu o săptămână mai devreme decât Festivalul Internațional (oficial), deoarece în ultima săptămână, care se desfășura deja în luna septembrie, prezența publicului începuse să scadă considerabil. Se impune, astfel, cunoașterea exactă a celor șase festivaluri ce se desfășoară la Edinburgh de-a lungul lunii august, precum și a datelor exacte la care ele încep și se termină: Edinburgh International Festival (13 august–2 septembrie), Edinburgh Military Tattoo (4–26 august), Edinburgh International Book Festival (12–28 august), Edinburgh Jazz & Blues Festival (28 iulie–6 august), Edinburgh Festival Fringe (6–28 august), Edinburgh International Film Festival (13–27 august).

2000 – Festivalul s-a desfășurat în perioada 6–28 august, deși unele spectacole au fost prezentate încă de la 1 august, deși unele spații de joc au rămas deschise până pe 2 septembrie. În afara Galei de deschidere, un alt

eveniment important al Festivalului a avut loc pe 13 august, în parcul Holyrood – Fringe Sunday/ Duminica Fringe, un fel de bâlci cu multă animație, dar și mai multă înghețată.

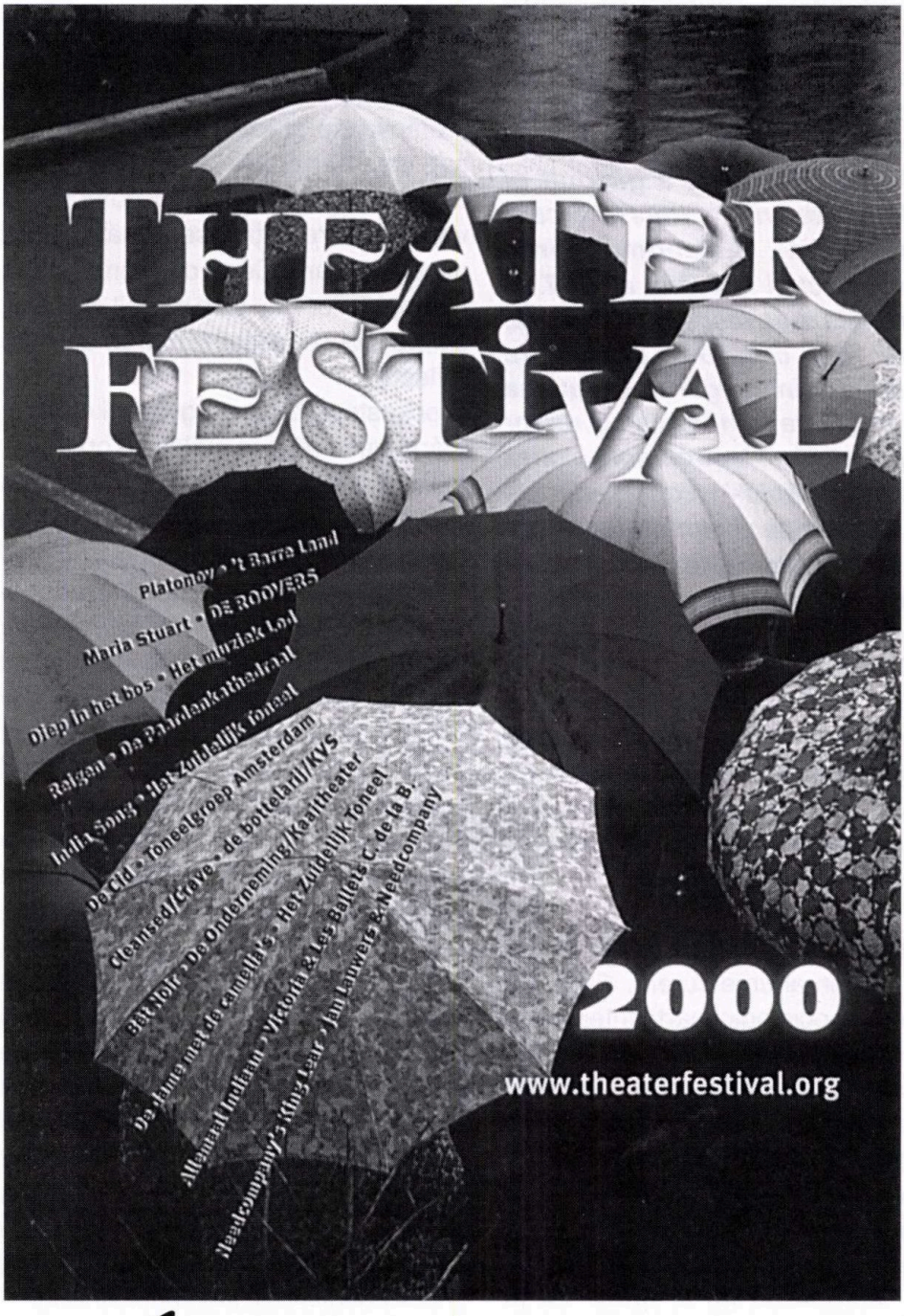
Fringe 2000:

- au avut loc 1 350 de spectacole și 17 000 de reprezentații
- s-au înregistrat 275 de premiere mondiale
- au participat 600 de companii, unele cu nume dintre cele mai ciudate: *Blue-eyed Fish Productions*/ Peștele cu ochi albaștri, *Fresh Blood Theatre*/Sânge proaspăt, *Ghosts and Witches*/ Fantome și vrăjitoare, *Still life Productions*/Natură moartă, *Theatrum Botanicum* ș.a.
- organizatorii au pus la dispoziția participanților 198 de spații de joc de la baruri, cluburi, grădini de vară, studiouri amenajate special în diverse subsoluri, biserici, precum și câteva autobuze care făceau în timpul spectacolelor turul orașului
- fiecare spațiu de joc a găzduit în medie patru–cinci reprezentații pe zi, de la zece dimineața la miezul nopții
- artiștii prezenți anul acesta la Edinburgh au reprezentat țări/ orașe/localități situate aproape pe toate meridianele dintre Hollywood și Hong Kong
- oferta Festivalului nu s-a limitat la spectacole de teatru dramatic. Au avut loc și foarte multe spectacole pentru copii (60) – majoritatea urmate de *workshop*-uri la care puteau fi întâlniți actorii, încercate costumele, studiate obiectele de recuzită, spectacole de teatru-dans (72), musicaluri (51), concerte (340), demonstrații sau discuții (39)
- au avut loc spectacole cu piese din dramaturgia universală: *Romeo și Julieta*, *Visul unei nopți de vară*,

Îmblânzirea scorpiei, *Richard al III-lea*, *Macbeth*, *Hamlet* de Shakespeare, *Doi gemeni venețieni* de Goldoni, *Britannicus* de Racine, *Deșteptarea primăverii* de Wedekind, *Hedda Gabler* și *Nora* de Ibsen, *Trei surori* de Cehov, *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, *Nunta însângerată* de Lorca, *Galileo* de Brecht, *Așteptându-l de Godot* de Beckett etc; dramatizări după Edgar Allan Poe, Gabriel García Marquez, Dostoievski, Maupassant, Kafka; montări inspirate de biografiile unor personalități precum Skakespeare, Dickens, Beethoven, Van Gogh, Picasso, Artaud, Kantor sau Frank Sinatra, Judy Garland, Bette Davis, Joan Crawford ș.a.; spectacole cu scenarii fanteziste – *Sherlock Holmes împotriva marțienilor*; montări cu subiecte legendare (Beowulf, Ahile, Dracula); piese despre Auschwitz, războiul din Vietnam, războiul sârbo-croat, Nelson Mandela, istoria Californiei; improvizații realizate exclusiv la sugestia publicului; spectacole itinerante; modernizări și adaptări precum: *Opera Galactica* – versiune a *Flautului fermecat* de Mozart cu personaje din *Războiul stelelor*; rezumate de o jumătate de oră, precum *Pericle* de Shakespeare sau recitaluri de doar 15 minute

- cea mai jucată piesă a fost *Furtuna* lui Shakespeare – șase montări
- România a fost reprezentată de actorul/regizorul/managerul/directorul de teatru Constantin Chiriac, care a făcut parte dintr-o echipă internațională de actori și regizori (Rusia, Marea Britanie, S.U.A.) ce au prezentat un colaj de scene și citate din piesa shakespeariană *Macbeth*. Spectacolul s-a intitulat *Macbeth – Moment* și a fost realizat sub umbrela I.T.I.
- Republica Moldova a participat la Festival cu spectacolul *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali* de Matei Vișniec, montare realizată la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău, regia Charles Lee (Franța)
- actrița Jo Brand a prezentat un musical în beneficiul Spitalului pentru copii din Brașov. Spectacolul i-a avut drept invitați de onoare și pe Arnold Brown, Hattie Hayridge, Fred MacAulay
- nu au lipsit nici ofertele publicitare; au existat spectacole la care publicul primea gratuit cafea și gustări reci (este cazul montărilor prezentate, în special, dimineața), pahare cu bere, bomboane sau telefoane mobile (prin tragere la sorți)
- unele teatre ofereau în schimbul distribuirii de materiale publicitare bilete gratuite la toate spectacolele pe care le aveau în program sau încheiaseră contracte cu diverse publicații, astfel încât spectatorii puteau obține bilete cu preț redus (50 %) dacă dețineau ultimul număr al publicației respective
- specialiștii au estimat că beneficiul financiar pe care l-a avut orașul de pe urma festivalurilor lunii august s-a ridicat la suma de 140 milioane lire sterline.

Octavian SAIU



...Și amintirea unui început

În buna tradiție a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT), seminariile tinerilor critici au loc în cadrul unor mari festivaluri din diferitele țări ale lumii. La Amsterdam, cea de-a 14-a ediție a THEATER FESTIVAL a găzduit și „Sesiunile tinerilor critici", la care am participat, la recomandarea Biroului Secției Române a AICT. În limba engleză și, respectiv, franceză, ele au fost conduse de Kalina Stefanova (din Bulgaria) și Tatiana Proskurnikova (din Rusia). Director al stagiului a fost teatrologul polonez Andrzej Zurowski – vicepreședintele AICT. Diminețile zilelor dintre 31 august și 5 septembrie au fost consacrate dezbaterilor pe teme generale ale profesiei, dar și privitoare la spectacolele oferite.

Acestea au fost selecționate pentru festival de un juriu format din nouă critici de reputație, care au ales din câteva sute de producții numai unsprezece, reprezentative pentru teatrul de limbă olandeză.

Diferite tematic și artistic, dar integrate parcă într-un anume curent, din punct de vedere sociologic foarte interesant, de reconsiderare a comunicării cu publicul, reprezentațiile s-au întemeiat pe scenarii inedite, dar și pe texte clasice de Shakespeare, Schiller, Cehov, Alexandre Dumas–fiul.

Sorin Alexandrescu, profesor la Universitatea din Amsterdam, aprecia,cu aproape un an în urmă, că în cultura contemporană curentele nu se pot identifica decât cu fiecare autor care există. Este efectul previzibil al pulverizării canoanelor clasice și moderne. La Festivalul olandez, fiecare om de teatru era asimilabil, într-adevăr, unei singure direcții,aceleia pe care o promovează el însuși. În spații opuse sau asemănătoare,creatorii de aici compun un peisaj viu și complex: a vorbi despre toți înseamnă a vorbi despre fiecare. Ceea ce – prin natura împrejurărilor – nu este posibil. Și totuși, câteva montări obligă la mai amănunțite reflecții...

O poveste ivită din dragoste și moarte, mărturisind despre suflet și conștiință, este scenariul cunoscutei scriitoare Marguerite Duras: *India Song*, pus în scenă de Ivo van Hove pentru compania Het Zuidelijk Toneel.Un ventilator uriaș care se rotește continuu deasupra, imobilitatea ce evocă filosofia orientală,vocile actorilor care se aud numai din off, muzica stranie învăluitoare ...toate creează efectul hipnotizator al întâlnirii unei alte lumi. Spectatorii sunt așezați jumătate pe scenă, jumătate în sală. Bucuria primilor este participarea nemijlocită, contactul pur cu senzualitatea latentă a gesturilor; privilegiul celorlalți e putința de a se privi, într-un fel, pe ei înșiși, proiectați într-un univers pe care nu-l vor pătrunde niciodată. Pentru toți rămâne simfonia subtilă a șoaptelor din difuzoare, întrerupte brusc de strigătul viceconsulului care o iubește în van pe soția ambasadorului Franței. Ca niște manechine, actorii și personajele s-au supus condiției lor: incomunicabilitatea. Numai prin durere, prin urletul cel mai sincer, europeanul mai poate fi el

însuși, mai poate fi auzit și înțeles de ceilalți. Dar atunci, ventilatorul, simbol al obsesiei care o are în centru pe eroină, dar și al supraviețuirii în timp, s-a oprit și iubirea este crucificată într-o imagine sensibilă care încheie totul. Un spectacol vizual și ermetic, într-o sală elegantă...

Față de acesta, *Platonov* – o montare fără culise și fără regizor, la începutul căreia actorii ne-au vorbit despre starea și problemele trupei:'t Barre land – s-a situat la antipod. Paradoxul montării este reunirea în aceeași creație a manierei brechtiene de a concepe actul dramatic și a accentelor realiste de interpretare. Libertatea față de text a scăpat de orice complex – este o aserțiune care definește majoritatea spectacolelor din țara toleranței absolute.Evadarea protagoniștilor din „plictisul dramatizat" e jocul dublu, dialogul complice cu publicul. Rostite adesea către noi, replicile din Cehov se rup de tradiția cu care marii regizori ai Estului ne-au obișnuit, în teatru și în film. În spatele decorului sumar, prin ferestrele clădirii dintr-un fost centru industrial transformat cu succes într-unul cultural, se zăresc, când și când, trenurile care trec în viteză. Teatrul acesta nu se teme de realitate, pentru că nu se luptă niciodată cu ea și retragerea în ficțiune, ca anulare a prezentului concret, devine imposibilă...

Mai actuală decât oricând, tema politicului a fost motivația trupei „De Roovers" de a opta pentru *Maria Stuart* de Schiller. Absența unui regizor a permis și aici alunecarea spre derizoriu, spre schematizarea incoerentă a relațiilor. Reprezentația a debutat, într-un registru ludic și sobru totodată, cu declararea scopului: a oferi un exemplu major din erorile istoriei. Alegerea aparent aleatorie a celor ce interpretează rolurile de către un „maestru de ceremonii" anunța aceeași formulă ambivalentă, între abandonarea oricărei iluzii și jocul serios, profund chiar. Soluțiile au fost însă adecvate mai degrabă nivelului de școală sau de amatori, decât unui festival de asemenea anvergură. Dialogul reginelor a căror diferență de statut era frumos ilustrată, ca și alte pasaje rezolvate inspirat au fost estompate de micile improvizații fără suport intelectual. Caricaturizarea și șarjele nu au putut suplini absența unei viziuni care să dea omogenitate.

Regele Lear de la „Needcompany" – în năucitoarea propunere a lui Jan Lawers – cu dans și efecte sonore asurzitoare, traduce violența prin *kitsch*-ul postmodern agresiv. Destinul eroilor este povestea războiului care cuprinde și dizolvă totul. Logica evenimentelor se substituie logicii cuvintelor shakespeariene, redate integral pe un mic ecran electronic suspendat, ca o ironie. Cromatica, ordinea și registrele diferite ale scenelor creează sentimentul unui uriaș puzzle grotesc. Iluzia monarhului care crede zadarnic în puterea-i nemăsurată se transformă într-un coșmar de factură exacerbat expresionistă. Alienării și dezastrului de pe câmpul de luptă îi sunt asociate luminile și atmosfera muzicii hard-rock, formă de re-haotizare a umanității. Unica șansă pe care regizorul o lasă

personajelor și semenilor e de a supraviețui prin această sublimare a violenței, în care inocența se topește...În pofida coregrafiei profesioniste a Carlottei Sagna, spectacolul este dovada unei îndoielnice modalități de valorizare a marelui Will în rezonanțele stridende ale sfârșitului de veac. Finalul este revelator pentru intenția regizorală, textul pierzându-se în rostiri dezarticulate...

Peisajul festivalului a lăsat să se întrevadă liniile de gândire ale artiștilor de limbă olandeză (notă distinctivă a manifestării): relativizarea limbajului, a relației cu textul și cu publicul, o căutare spre (re)definirea teatralității.

În acest context, ca o exaltare a oricărui român iubitor de teatru, prezența spectacolului invitat, *An die Muzick* de la TES-București, crud și răscolitor, era „altceva". Teatrul este joc, chiar și joacă, dar poate fi la fel de adevărat ca viața însăși. Confortul semiburghez al spectatorului occidental a pierit din primele clipe ale actului teatral și uman care exclude indiferența. O trupă din România le-a vorbit, ca și acum 26 de ani în cealaltă variantă, despre istorie, ca tragedie care a cuprins oameni de pretutindeni. Esența demersului, care transcende barierele esteticii, a fost înțeles.Chinurile evreilor în timpul Holocaustului au prilejuit descifrarea unui raport simbolic – acela dintre artă și suferință. Merită într-adevăr remarcat impactul șocant pe care,și acolo,la celălalt capăt al Europei, l-a izbutit spectacolul lui Pipp Simons.

Nu se poate vorbi însă despre festival, fără a pomeni despre faimosul Institut de Teatru, condus de Dragan Klaic. O clădire ca un mic palat și un spirit care fac parte din istoria vie a Amsterdamului; un depozitar și un izvor de cultură adevărată, muzeu care ocrotește memoria și speranțele acestei arte. Este locul în care s-a desfășurat ultima sesiune a „tinerilor critici" la care, ca și la celelalte, au participat invitați din Ungaria, Polonia, Cehia, Turcia, Canada, Belgia, ș.a. S-au încercat concluziile tuturor seminariilor, cu subiecte atât de incitante – de la condiția criticului, responsabilitatea lui morală și intelectuală, semnificațiile actului de lectură critică până la analiza fiecărui spectacol. Foarte interesante au fost introducerile în critica britanică și americană realizate pentru grupa anglofonă de Kalina Stefanova, la începutul discuțiilor matinale.

Fiecare dintre întâlniri ne-a marcat, fie și imperceptibil, puterea de a înțelege ceea ce privim. Într-o atmosferă de libertate și încredere, datorată și gazdelor noastre: Arthur Sonnen (directorul festivalului), Huda Raïs (coordonatoarea seminariilor) și Arlette Schijns, colocviile au însemnat înainte de toate prilejul de a construi prietenii autentice. Așa cum spunea Ian Herbert, directorul stagiilor AICT, este marea victorie a acestui proiect împlinit. Dincolo de frumusețea și farmecul orașului,Veneție a Nordului, dincolo de spectacole, am câștigat cu toții noi prieteni, oameni cu care corespondăm și pe care așteptăm, nostalgici, să-i revedem. Pentru că va exista mereu amintirea frumoasă a unui început de toamnă care ne leagă...

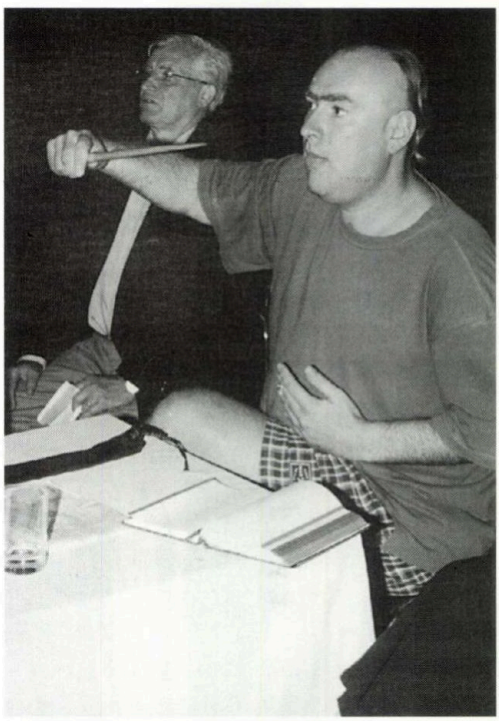
Scenă din ***Maria Stuart*** de Schiller

SPECTACOL ÎN PREGĂTIRE

Andrij ZHOLDAK

„Teatrul contemporan este o artă de autor"

Regizorul ucrainean Andrij Zholdak pune în scenă la Teatrul „Radu Stanca" spectacolul Idiotul ***după Dostoievski – varianta românească. Păstrând concepția primei montări, care este o coproducție dintre Fundația „Charity Producers" din Kiev și Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și prezentată la ediția din 2000 a acestui festival, Andrij Zholdak a lucrat cu actorii români doar 18 zile (iunie–iulie), urmând ca „retușările" să fie făcute în luna octombrie, cu 7–8 zile înainte de premieră. Din distribuție fac parte actorii Virgil Florida*** (Mâșkin), ***Constantin Chiriac*** (Rogojin 1, ***interpretând acest rol și în primul spectacol), Gheorghe Pottzoli*** (Rogojin 2), ***Diana Văcaru (Nastassia Filipovna – pe acest rol fiind și actrița ucraineană Victoria Spesivțeva de la Teatrul Național din Kiev), Ovidiu Moț*** (Lebedev), ***Diana Fufezan*** (Aglaia Ivanovna), ***precum și Diana Lăzărescu, Codruța Vasiu și Viorel Rață. Scenografia îi aparține lui Aleksandr Bilozub, pictor la Fundația „Charity Producers".***



În cadrul celor aproape trei săptămâni de repetiții, Andrij Zholdak, absolvent al Institutului de Artă Teatrală din Moscova (clasa cunoscutului om de teatru Anatoli Vasiliev), a făcut cu actorii sibieni și școală, explicând metodele aplicate în teatrul rusesc sau cel ucrainean.

După absolvirea institutului (acum 12 ani), n-a fost niciodată angajat într-un teatru. Excentric, pasionat de marea dramaturgie clasică, a spart tradiționalismul în teatrul ucrainean. A lucrat un spectacol despre Cernobâl, care, după cum ne-a spus, a fost interzis înainte de premieră. A făcut furori cu Trei surori ***de la Teatrul Național din Kiev, spectacol invitat la mari festivaluri din Rusia și din străinătate și pe care ar dori să-l arate și publicului bucureștean. După repetițiile cu*** Idiotul ***de la Sibiu, a plecat la Sankt Petersburg pentru a regiza spectacolul*** Taras Bulba, ***o producție a Festivalului „Casa Baltică".***

Maria Sârbu: *Ați lucrat până acum cu actori din Ucraina, Franța, Polonia. După 18 zile de repetiții cu interpreți români din Sibiu, ce părere aveți despre trupă?*
Andrij Zholdak: Trăsătura distinctivă a actorilor de la Sibiu este că ei își însușesc foarte repede forma sau modul de punere în scenă, în comparație cu cei din Ucraina. Consider că această trăsătură, întâlnită și la artiștii din Occident, e foarte bună. Totodată, ei sunt ascultători. Din punct de vedere al analizei textului, al rostirii cuvintelor, par a fi mai slabi. La ei totul se menține pe emoție, de aceea au apărut și mici probleme în timpul lucrului la spectacol.
M.S.: *Ați dorit ca spectacolul de la Sibiu să fie diferit de cel de la Kiev?*
A.Z.: Întotdeauna când gândesc un spectacol, mă străduiesc să încep cu actorul, căci el dictează acțiunile fizice și psihice ale personajului. Nu-mi place ca regizorul să facă spectacolul de unul singur. E periculos și neinteresant. Regizorul și actorul au obligația să creeze împreună, să conceapă împreună spectacolul. Este vorba de nuanțe, dar care sunt semnificative. În ceea ce privește deosebirea între cele două spectacole nu prea am acum ce să spun, pentru că nu l-am terminat pe acesta de la Sibiu. Totuși, mi se pare că va fi mai dur, mai activ și mai ritmic.
M.S.: *Doar trei săptămâni de lucru la un spectacol, nu e prea puțin?*
A.Z.: Noi am repetat în iunie–iulie, iar premiera va fi în octombrie. Voi veni cu 7–8 zile înainte și vom repeta foarte intens. Am făcut tot posibilul ca actorii să-și revină din amorțeală; au căpătat energie, ritm. Înainte, ei au lucrat în direcția altei estetici. Era nevoie ca să înlătur în timp scurt provincialismul din ei. M-a impresionat Virgil Flonda, un actor care pentru mine este interesant. Cred că ar putea face mai mult.
M.S.: *Nu cunoașteți teatrul românesc. Probabil doriți să vedeți spectacole aici?*
A.Z.: Am auzit multe lucruri bune despre ceea ce se întâmplă în arta teatrală din România, am văzut și câteva casete cu spectacole și mi-am dat seama că teatrul românesc are o ținută bună, este deosebit, iar publicului îi place diversitatea. Astfel, după teatrul psihologic rusesc sau ucrainean, mi-ar plăcea să văd creațiile lui Silviu Purcărete, Liviu Ciulei, Vlad Mugur sau Andrei Șerban.
M.S.: *Cum a apărut ideea spectacolului „Idiotul"?*
A.Z.: Era un proiect al Festivalului din Lublin–Polonia. Începusem să lucrez la el, dar, din motive financiare, n-a fost posibil să fie continuat. Când a venit momentul, l-am făcut la Kiev.
M.S.: *Se spune că sunteți un regizor de tip nou.*
A.Z.: Eu încă nu mi-am găsit stilul. Trebuie să-mi iau elan cu încă două–trei spectacole importante. Teatrul contemporan, după mine, este o artă de autor. Nimic nu s-a schimbat, întotdeauna se va prețui calitatea, prioritate având individualitatea, extravaganța, unicitatea.
M.S.: *Spectacolele dumneavoastră diferă între ele?*
A.Z.: Fiecare spectacol al meu este altfel, are altă estetică.
M.S.: *Cum a fost la început?*
A.Z.: În general, am avut noroc. Despre mine, însă, la Kiev cronicarii au început să scrie, la obiect, abia acum un an.

M.S.: *Unde ați studiat?*
A.Z.: Am absolvit Institutul de Artă Teatrală din Moscova, la marele profesor Anatoli Vasiliev. Mă trag dintr-o veche familie ucraineană – Tebilevici – care acum 120 de ani a creat teatrul dramatic ucrainean. Era chiar o dinastie – trei frați (doi actori și un dramaturg). Institutul de Teatrul din Kiev la poartă numele – „Karpenko–Karii".
M.S.: *Se spune că sunteți rudă cu Andrei Tarkovski.*
A.Z.: Da, bunicul meu, care m-a crescut și m-a educat (este profesor universitar, în vârstă de 90 de ani), e văr cu tatăl lui Tarkovski. Eu am învățat un an la Institutul de Teatru din Kiev. Deși aveam note mari, am plecat, pentru mine nu era nimic interesant. Hotărâsem să studiez la Tarkovski, dar când am ajuns, el plecase peste hotare. Un an mai târziu, am avut marele noroc să încep cursurile la Vasiliev. Îmi doream să învăț de la mari maeștri. După ce am terminat institutul la Moscova, am revenit la Kiev, unde am montat primul spectacol – *Momentul*. Critica din Kiev și Moscova amintește de acel spectacol și acum. Dar s-a jucat puțin. În general, montările mele se încheie repede, după 10–15 reprezentații.
M.S.: *Din ce motive?*
A.Z.: Din diverse motive. Poate și din invidie. În Ucraina nu am fost angajat în nici un teatru. Cu actorii e mai simplu. După ce lucrează cu mine, vor să continuăm.
M.S.: *Lor le este ușor cu dumneavoastră?*
A.Z.: Nu. Le este foarte greu. Îmi iartă totul când obținem succesele.
M.S.: *Cum va fi „Taras Bulba", de la Sankt Petersburg?*
A.Z.: Va fi un spectacol pentru gurmanzi.
M.S.: *Ar fi vorba de teatru alternativ?*
A.Z.: Nu știu. La Kiev am fost numit avangardist. Când specialiștii de la Avignon mi-au văzut creațiile din Ucraina, au spus că sunt un regizor foarte bun, cu o direcție clasică, deși avangarda e cu totul altceva. După mine, teatrul are rolul să acapareze, nu să „omoare" publicul. În acest plan, Peter Brook, Lev Dodin și alții au făcut o schimbare bruscă în lume. Atunci când spectacolul e grandios, vizual, tuturor le place.
M.S.: *Vă interesează mai mult părerea criticii de specialitate sau cea a publicului?*
A.Z.: Nici a criticii, nici a publicului. Eu sunt un egoist. Mă interesează să fac ceva calitativ, durabil, în primul rând pentru sufletul meu. Dacă fac artă ca să-mi placă mie, aceasta va plăcea și altora, adică și publicului și criticilor. Există în spectacolele mele scene care îmi plac foarte mult și scene care nu-mi plac.
M.S.: *Ați fost întotdeauna mulțumit de spectacolele pe care le-ați montat?*
A.Z.: Uneori înțelegeam că trebuie să le fac altfel. Dar eu nu am un spectacol în deplină libertate. În creațiile mele intervenea un fel de cenzură artistică. Problema libertății de exprimare a regizorului e importantă. La Moscova, regizorul de la „Taganka", Iuri Liubimov, îmi spunea că întotdeauna trebuie să montezi acolo unde ești dorit. Or, la Kiev eu am lucrat spectacole unde mă doreau actorii, dar nu mă dorea direcția teatrului.
M.S.: *În abordarea textelor mari, faceți singur adaptările?*
A.Z.: Am scenariști. În acest sens, eu lucrez după principiul cinematografic.

M.S.: *Am văzut-o pe soția dumneavoastră, Victoria Spesivțeva, în două spectacole ce vă aparțin – „Carmen" și „Idiotul". E talentată.*

A.Z.: Este salariată la Teatrul Național din Kiev. În spectacolele mele cer mult de la ea. Nici o pilă. Cred că va ajunge o actriță mare. Acum încă nu are experiență. A fost studenta mea la Kiev, iar în anul II de facultate a debutat la Paris. Eu am fost cadru didactic la Institutul „Karpenko–Karii", la 25 de ani, și dat afară, motivul principal fiind acela că m-am îndrăgostit de o studentă.

M.S.: *După ce sistem ați predat la vârsta de 25 de ani?*

A.Z.: Da, eram cel mai tânăr din institut. Foloseam în predare trei direcții: Stanislavski (teatru psihologic), Brecht (masca) și Vasiliev (improvizația). Cred că aceste trei aspecte trebuie combinate. Aș mai adăuga și teatrul-imagine. E o formulă mondială folosită de regizori mari.

M.S.: *Aminteați de un proiect – „Othello" – la Sibiu și că veți folosi mulți soldați. De ce e nevoie de armată într-un spectacol?*

A.Z.: *Othello* este un războinic. Vom asedia Sibiul, vom folosi cavaleria etc.

M.S.. *Ce vă doriți?*

A.Z.: Să am teatrul meu, să fac ce vreau. Deocamdată este imposibil.

M.S.: *Ce autori preferați?*

A.Z.: Îmi plac clasicii, în special Cehov. În lume, cel mai mult se joacă Shakespeare, apoi Cehov și urmează Molière, Ionesco, Beckett.

M.S.: *Cum priviți textele contemporane?*

A.Z.. Am un proiect despre erotism și pornografie în artă. Textul e scris de tineri autori din Ucraina. Probabil că voi monta un astfel de spectacol peste hotare.

Maria SÂRBU

Repetiție la ***Idiotul***

Mirela CORBEANU
și
Florin TRIPA

PĂPUȘI, MARIONETE, ANIMAȚIE

Elisabeta POP

Artiștii păpușari orădeni – în sărbătoare

Teatrul de Stat de Păpuși din Oradea a devenit oficial, printr-o hotărâre a Consiliului Județean, Teatrul pentru copii și tineret „Arcadia" – noua denumire exprimând mai bine diversificarea repertorială, spectaculară și evident a publicului, din ultimii ani.

Așadar, iată, în plină vară, când multe, cele mai multe teatre se pregăteau să plece în vacanță, Teatrul „Arcadia" își invita oaspeții la o sărbătoare ce marca o jumătate de veac de la înființare.

Teatrul și-a întâmpinat oaspeții în hainele lui cele mai bune. O casă curată și proaspăt zugrăvită, renovată, vopsită. Pe pereții imaculați au luat loc portretele tuturor actorilor români și maghiari – color, cu numele lor înscrise frumos dedesubt.

După obișnuitele saluturi oficiale și felicitări, după cuvintele emoționante ale celor doi directori, Marius Aron și Keszy-Harmath Vera, al actorului pensionar Ioan Oros, au urmat două spectacole.

Cel al secției române, *Cenușăreasa stă pe strada mea,* adaptare de Mircea Bradu, cu o muzică excelentă semnată de Florian Chelu și A.G. Weinberger, în regia lui Ion Mainea și scenografia Mariei Hațeganu. Un spectacol care, în ciuda celor doi ani de la premieră, își păstrează totuși bucuria jocului – deși reacțiile musafirilor adulți nu semănau nici pe departe cu ale celor mici... I-am reținut pe toți actorii, ei nu sunt mulți și, de fiecare dată, se străduiesc să acopere cât mai bine rolurile, deși uneori nu e deloc ușor. Cel mai... vechi dintre ei, fostul director, Ioan Moldovan, neobosit și vioi, Marlena Prigoreanu, a cărei tinerețe e surprinzătoare și neschimbată de... douăzeci de ani, Rodica Suplăcan, Mirela Corbeanu, Florin Tripa, îndrăgit de copii din emisiunile TV locale, Cristina Sărac, Ana Maria Popa, Florin Stan, Luminița Praja.

Apoi, spectacolul secției maghiare *Vrăjitorul din Oz*, de Feher Jozsef după Frank Baum, o premieră din luna mai a anului trecut (în regia lui Hajdu Géza și scenografia lui Trifan László), i-a avut ca protagoniști pe Ștefan Bodor Maria, Nemeti Emese, urmați de tinerii lor colegi Lélek Sándor Tibor, Szöke Kavinszki András (semnatar și al ilustrației muzicale foarte potrivite) ș.a. Un decor foarte simplu, costume foarte frumoase.

Un moment bine primit de toți invitații a fost cel al vernisării unei expoziții de icoane pe lemn. Lucrările, peste 80, de o ținută artistică (și nu mai puțin

religioasă) exemplară, un colorit rafinat, semnate de regizorul Sergiu Savin – care de câțiva ani se dăruiește cu pasiune acestei s-o numesc mai puțin profesii, și mai mult vocații...

Și întâlnirea cu actorii celor două trupe, din diverse generații, unii veniți special la Oradea din alte țări, unde s-au stabilit de mai mulți ani, a constituit un alt moment emoționant.

Au fost prezenți mulți dintre colaboratorii Teatrului „Arcadia", regizoarea Francisca Mirișan Simionescu, de numele căreia se leagă zeci de spectacole de cel mai bun nivel artistic, actori și regizori de la Teatrul... Mare, unii colaboratori aproape permanenți ai instituției: Szombati Gille Otto, Ion Mâinea, Meleg Vilmoș, Eugen Țugulea, Hajdu Geza, Florian Chelu, Vioara Bara.

Ne-am amintit cu toții de numele unui mare artist, de talie europeană, care a dus teatrul pe culmi de glorie, și nu e un slogan acesta, uzat și fără acoperire. Este vorba de Paul Fux, grafician de înaltă clasă, scenograf și regizor.

Tuturor, la ceas de sărbătoare le-am urat multă sănătate, putere de muncă, neobosită dragoste pentru copii, prospețime și candoare nealterate, și, dacă se poate, le spunem să nu obosească, să nu-și piardă nădejdea că într-o zi, cum spun ei într-un spectacol, „va fi soare și pe strada lor".

Mihaela GRIGORAȘ

„Importante sunt doar sentimentele și ideile pe care reușești să le transmiți"

În miez de vară, în perioada 10–12 iulie, la Sibiu a avut loc cea de-a 4-a ediție a Festivalului de artă neconvențională „La strada", ***organizat de Teatrul pentru copii și tineret „Gong" din Sibiu. În afara teatrului gazdă au participat: Teatrul „Vasilache" din Botoșani, Trupa „Pufuleț" din Târgoviște, Teatrul „Puck" din Cluj-Napoca, Teatrul German de Stat din Timișoara, Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, Teatrul de Păpuși din Baia-Mare, Teatrul Municipal „Tony Bulandra" din Târgoviște, pianistul de jazz Andrei Colompar, grupul rock „Riff", grupul folk „Pastel", formația „Trafic Blues Band", iluzionistul Belloni. Jocurile de animație și cele interactive cu copii și adulți au fost imaginate și conduse de actorii Monica Baldea și Dan Hândoreanu. Atelierul de construcție a păpușilor și a unor măști prin machiaj a fost realizat de Sorina Chira, Valeria Damian, Adriana Motronea și Gerhard Schuster. Parada „La Strada" a fost prezentată de Fundația Edelweiss. Au fost vernisate: expoziția de scenografie semnată Dan Frăticiu și expoziția de artă fotografică aparținând lui Gheorghe Lăzăroiu. Trei zile în care Piața Mare, Teatrul „Gong" și întreg Sibiul au fost pline de teatru, muzică, balet, pictură, machiaj, animație de stradă, desen animat, film artistic, pantomimă, expoziții și câte și mai câte. De la*** Mărioara și Vasilache, ***jucat deasupra unei perdele roșii ca la bâlciurile de odinioară, până la nuanțele subtilelor*** Năluciri, ***totul e posibil în această lume ireală. Cu această ocazie, am provocat-o la o scurtă discuție pe directoarea festivalului, doamna Mihaela Grigoraș, totodată directoarea Teatrului „Gong".***

COSTIN MANOLIU: *Care este raţiunea Festivalului „La strada"?*
MIHAELA GRIGORAŞ: Ne-am gândit că, ieşind în stradă, venim noi în întâmpinarea copiilor şi totodată ne facem mai cunoscuţi părinţilor acestora. Trecătorul, venind de la serviciu, de la piaţă, de oriunde ar veni, vede un banner care anunţă festivalul, vede într-un colţ al Pieţei Mari un spectacol pe o scenă, în altă parte altceva şi se întreabă: cine sunt oamenii aceştia? Şi află că sunt actorii de la Teatrul „Gong". Am vrut să creăm câteva zile de bucurie pentru copiii sibieni şi chiar pentru adulţi. Apoi este şi un prilej de a invita alte teatre de animaţie, o ocazie de a ne întâlni cu colegii noştri din ţară şi din străinătate.
C.M.: *Cum v-aţi descoperit vocaţia pentru teatrul de animaţie?*
M.G.: Tatăl meu a lucrat în Teatrul „Gong" în calitate de contabil-şef. De la vârsta de trei ani, eu am crescut în teatru. Am iubit de mică arta păpuşarilor, dar nu m-am gândit că o voi îmbrăţişa ca meserie. Aşa am început să lucrez în teatru, scriind muzică pentru spectacole. Participam la repetiţii şi, la un moment dat, mi s-a propus un rol pe care l-am acceptat. Mi-a plăcut. Starea pe care ţi-o dă privirea unui copil la final de spectacol e extraordinară. Peste numai două luni am fost într-un turneu în Germania, la Gera. Aşa am început.
C.M.: *Ce v-a rămas în amintire din toată această lungă perioadă în care aţi participat la viaţa teatrului?*
M.G.: Îmi amintesc cum în timpul unei reprezentaţii în care eram *Pinocchio*, un băieţel a rupt o foaie dintr-un caiet şi a făcut din ea o floare pe care mi-a dăruit-o. Astfel de momente nu se pot uita.
C.M.: *Teatrul „Gong" a sărbătorit 50 de ani de existenţă. În urmă cu şapte ani aţi devenit directoarea teatrului. De ce v-aţi dorit să veniţi în fruntea trupei?*
M.G.: Din cei 50 de ani, eu am lucrat efectiv 24 de ani în teatru. Nu exagerez, când eram tânără mi se părea că intru într-un loc sfânt, într-o lume aparte. Fiind un teatru de provincie, regret că nu am fost mai mult băgaţi în seamă, că munca noastră a rămas adeseori în anonimat. De-a lungul anilor, la teatrul nostru au lucrat personalităţi de marcă ale Sibiului, precum Radu Stanca, Ion Deloreanu, Ion Hândoreanu sau Hans Schusching. Perioadei 1949–1999 la Teatrul „Gong", Nicolae Rodean i-a dedicat o monografie. Au fost peste 400 sute de spectacole în premieră. În urmă cu şapte ani, am avut un proiect. Am vrut să fac din teatru o zonă de basm. Îmi închipuiam intrarea în teatru ca o intrare într-o lume fantastică, pe care am descris-o în proiect. Îmi imaginam ieşirea copiilor de la spectacol pe un tobogan uriaş. Aş fi vrut ca în faţa teatrului să fie construită o cofetărie şi un loc de joacă, unde noi, actorii, îmbrăcaţi în costumele unor personaje de poveste să-i cooptăm în diferite jocuri, să-i provocăm să creeze ei înşişi mici spectacole. Ar fi fost nevoie de o investiţie financiară. Din păcate, cei care acordă bani pentru cultură pe plan local n-au înţeles sau n-au apreciat ideea mea.

C.M.: *În arta teatrului de animație, a teatrului de păpuși și marionete, actorul rămâne undeva în umbră, nu e „la vedere". V-ați simțit frustrată din acest motiv?*

M.G.: Când eram mai tânără, da. Dacă intri în tainele acestei arte a teatrului de animație, îți dai seama că nu a fi văzut e important, ci cu adevărat importante sunt doar sentimentele și ideile pe care reușești să le transmiți prin actul tău artistic. E o artă care se face cu smerenie.

C.M.: *Cu ocazia festivalului, am remarcat mai multe spectacole destinate adulților sau spectacole care funcționau pe mai multe paliere și erau viabile atât pentru copii, cât și pentru adulți. Teatrul de animație se vădește încă o dată o artă cu posibilități nebănuite.*

M.G.: Teatrul de animație există din antichitate, de la nașterea teatrului. În antichitate exista teatrul cu măști, confecționate special, care aveau o acustică deosebită în acele amfiteatre în aer liber. În anii trecuți, ai regimului comunist, această artă a fost minimalizată, fiind considerată a fi o formă de teatru doar pentru copii. E bine că a continuat să existe și așa. Au fost actori excepționali, spectacole foarte bune. La ora actuală, în lume, teatrul de animație e foarte gustat, foarte la modă. Se fac spectacole foarte serioase după Shakespeare, Molière, Cervantes etc. Aici la Sibiu, am avut invitat Teatrul din Erfurt–Germania cu spectacolul *Macbeth* de Shakespeare, cu marionete din lemn. La prima reprezentație, sala nu a fost plină. A doua zi, trupa urma să plece, dar s-a aflat că e ceva ieșit din comun, de neimaginat, și s-a format o coadă din fața teatrului și până sus, la Liceul de Artă. Oameni care doreau să vadă spectacolul și care n-au lăsat trupa germană să plece. Arta teatrului de animație e o artă pe care niciodată nu o descoperi în totalitate, grație posibilităților ei infinite. E o artă care-ți ține mintea mereu trează.

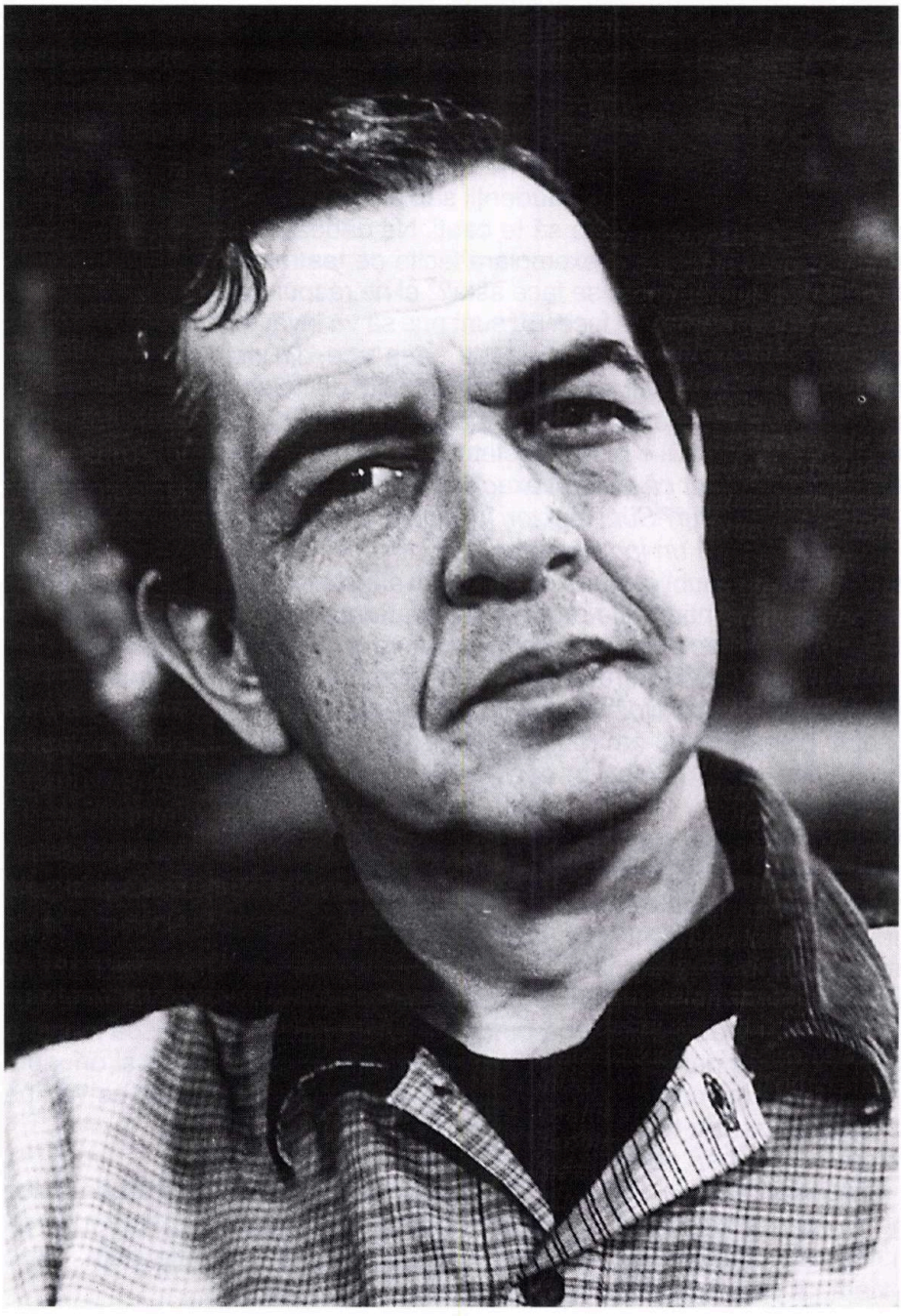
C.M.: *Care sunt spectacolele pe care Teatrul „Gong" le propune în stagiunea 2000–2001?*

M.G.: Pentru copii: *Degețica* după H.C. Andersen, spectacol creat de actrița Monica Baldea; *Fata moșului și fata babei* după Ion Creangă, regizat de Dan Hândoreanu; *Regele cocoșat* de Herbert Helken, regia Bogdan Drăgulescu; *Prințul cireșelor* de Mihai Constantin Ranin; *Die Bremen Stadt Musikanten* și *Der Froschkönig*, după Frații Grimm, regia Lilly Krauss-Kalmar, spectacole în limba germană. De asemenea, *Poveste de seară*, după un basm chinezesc; *Peripeții în târg*, un spectacol interactiv; *Aventurile lui Plum-Plum* de José Geal; *Broscuța fermecată* de Frații Grimm, regia Kovacs Ildiko; *Pruncul năzdrăvan*. Pentru adolescenți și adulți, două montări: *Năluciri*, un spectacol de pantomimă și expresie corporală realizat de Dan Hândoreanu și *Romeo și Julieta* după Shakespeare, în regia lui Mihai Constantin Ranin.

Costin MANOLIU

TEATRE TINERE

Mihai LUNGEANU



Un pionier fericit

CARMEN STANCIU: *Ești unul dintre oamenii care dialoghează cu patimă despre teatru. Am să evit tentația de a mă lăsa prinsă în caruselul poveștilor tale despre oamenii și locurile prin care ai trecut și am să-ți spun de la bun început că aș vrea să-mi vorbești despre animatorul Mihai Lungeanu, despre teatrul pe care l-ai format la Slatina. De unde îți vine dorința, imboldul de a face teatru cu niște oameni care nu sunt profesioniști ai acestei arte?*

MIHAI LUNGEANU: Cred că e un mecanism declanșat de mult, din anii în care profesorul meu, Radu Penciulescu, ne spunea că una dintre cele mai mari satisfacții atunci când lucrezi cu tinerii sau cu amatorii este de a descoperi că teatrul este mereu viu privit prin prisma ingenuității și a naivității. Am învățat enorm din atitudinea lui față de viață, față de teatru. Mulți ani el a renunțat la regie și a făcut școală. A lucrat cu studenții săi, a vorbit cu ei, i-a transformat. Te punea să te cauți pe tine, te făcea să te cauți. Ne dădea fiecăruia o oglindă.
Radu Penciulescu ne-a dat și o exemplară lecție de teatru. Când noi îl întrebam „Cum să facem aici?" sau „Cum se face asta?" el ne răspundea: „Măi copii, eu nu sunt pus aici să vă învăț *cum* se face. Eu sunt pus să vă învăț cum *nu* se face. Cum se face depinde de fiecare dintre voi în parte." Așa face, din instinct și spectatorul. El vine la teatru cu un prealabil, cu o pre-judecată am putea spune. Dacă regizorul și echipa sa au mizat pe acea pre-judecată a spectatorilor și o implică în parcursul estetic al întâmplărilor, totul e bine: spectatorul e mulțumit, piesa îl atrage.

C.S.: *Dar cum poți fi sigur că ai intuit exact acea „pre-judecată" cu care a intrat în sală majoritatea publicului? Sunt regizori în al căror program estetic „satisfacerea" marelui public nu ocupă un loc important.*

M.L.: E treaba lor. Dar publicul judecă. Și eu îmi aleg textele în funcție de afinități care țin de resorturile intime ale creației. Cu toate acestea, nu mi s-a întâmplat niciodată, la nici un spectacol (indiferent de numărul de reprezentații date, mare sau mic) ca publicul, spectatorul obișnuit, să-mi reproșeze „Nu am înțeles."

C.S.: *„Transparența" intențiilor tale ți se pare esențială?*

M.L.: Absolut. Înseamnă că am reușit să transmit povestea „cu cuvintele mele". Dacă nu înțelege nimeni limba în care vorbești, în care te exprimi, cum să-ți comunici mesajul?

C.S.: *Dincolo de limbajul scenic?*

M.L.: Limbajul e altceva. Spectatorul își pune problema limbajului abia *după* ce a înțeles mesajul. Acum el a trecut un prag și a ajuns la un nivel de la care poate să-ți spună „Nu sunt de acord! Am înțeles, dar nu sunt de aceeași părere." Pentru mine e mult mai important decât să-mi spună: „N-am înțeles eu prea bine, dar mi-a plăcut cum se mișcau actorii și costumele mi s-au părut frumoase..." Un spectacol de teatru trebuie să pună omul la treabă, nu să-i trezească imagini. Să-l facă să simtă că participă la ceva la care nu are acces oricând și oriunde. Asta vreau să transmit celor care vin la teatru. Și îmi doresc ca ceea ce văd pe scenă să rămână pentru totdeauna undeva în ei.

C.S.: *Amintiri și întrebări pentru mai târziu?*

M.L.: Și răspunsuri, uneori. Obișnuim să negăm tot ceea ce nu înțelegem. Însă teatrul ne învață că totul este posibil. El ne ajută să descoperim lucrurile, să devenim ființe ale spiritului, să nu ne temem. Eu zic că teatrul este viață, dar o altfel de viață. Și cred în spiritualitatea teatrului.

C.S.: *Crezi că există timpuri în care societatea să nu fie interesată de teatru sau contexte în care această artă poate deveni neinteresantă pentru cei mai mulți dintre oameni?*
M.L.: Nu!
C.S.: *Pari foarte convins. De ce?*
M.L.: Încă o dată, nu! Teatrul este o manifestare directă. Acum câțiva ani, cred că la un festival din Bulgaria, am asistat la un workshop al unui antropolog. Studiase un trib din Kenya. Patru–cinci membri plecați să lucreze la oraș (meserii „underground" – măturători, gunoieri, cărăuși) reveneau o dată la 2–3 luni acasă, într-o comunitate extrem de închisă. Și atunci tot tribul se aduna pentru a povesti ce se mai întâmplase între timp, de o parte și de alta. Dar nu în cuvinte, ci prin mijloace teatrale, prin pantomimă, prin mici scenete. Este o poveste remarcabilă din care reiese cel mai bine scopul, esența teatrului: comunicarea. Dacă nu îți comunic nimic, de ce să mai vii să vezi spectacolul meu? Cred că asta caută în primul rând spectatorii: informații.
C.S.: *Să înțelegem că teatrul pe care l-ai „mișit" la Slatina a apărut pentru că simți că acolo sunt oameni care au nevoie de acest mijloc de comunicare?*
M.L.: Eu fac de 20 de ani teatru la Slatina. Iar faptul că au pus în joc bani, banii publici, pentru a oferi o „casă" celor ce fac teatru demonstrează că orașul are nevoie de artă. Primăria a decis ca fosta Casă de Cultură să devină teatru și nu altceva. Așa a apărut un spațiu de joc extrem de modern, modular, cu opt posibilități de amenajare. O scenă profesionistă pe care poate evolua chiar și un ansamblu de operă – cu orchestră în fosă, soliști, cor, balet și decoruri somptuoase. Ce s-a întâmplat la Slatina este dovada că în oraș nu e suficient să *existe* un teatru ci că orașul *trebuie să vrea* să aibă un teatru.
C.S.: *De ce „Teatrul «Eugen Ionescu»"?*
M.L.: Pentru că Eugen Ionescu s-a născut la Slatina. Numele lui îl poartă acolo și biblioteca orașului. Mai e și un liceu cu predare în limba franceză...
C.S.: *Vin tinerii din Slatina la teatru?*
M.L.: Vin. Și nu doar ca spectatori. La toate cele nouă ediții ale Zilelor „Eugen Ionescu" au realizat ei singuri un spectacol, pe un text mai puțin cunoscut al acestuia. De fiecare dată au muncit enorm pentru această producție cu o unică reprezentație. Își aduceau de acasă „recuzita": un scaun, o lampă – ca la șezătoare. E ceva extraordinar! Pe acești copii vreau să-i educ pentru teatru, să formez cu ei o structură – după modelul Râmnicu-Vâlcea sau Sibiu. Să facem teatru împreună.
C.S.: *Spuneai că autoritățile te-au ajutat foarte mult. Ce crezi că-l poate determina pe primarul unui oraș să susțină sau să înființeze un teatru?*
M.L.: Un primar deștept știe că atâta vreme cât au acasă tot ce își doresc, oamenii nu-și rup rădăcinile, nu-și părăsesc orașul. Pe lângă locuri de muncă, școli bune sau îngrijire medicală, oamenii au și necesități culturale ce trebuie acoperite. Altfel pleacă. Teatru se face și la Lehliu. Așa vor oamenii de acolo. Și, de multe ori, teatrul făcut în aceste locuri e nici mai bun nici mai rău ca cel de la București.
C.S.: *Crezi că în orașele mari, cu tradiție culturală, teatrul este, ușor, ușor, „îngropat"?*
M.L.: La noi se invocă încă o tradiție care este, în mare parte, rodul unei dorințe, al unei strategii de acum 50 de ani. Până în 1989 a existat un public ce intra în sala de teatru din anumite motive sau chiar forțat. După '90 el a început să

(e)migreze către alte structuri. Dacă statul ar fi asigurat celor ce fac teatru condiții de viață onorabile, teatrul și-ar fi păstrat valoarea. Dar punându-l în rând cu toată lumea, scoțându-l în stradă, l-a degradat.

C.S.: *Teatrul, ca orice artă, are nevoie de vedete.*

M.L.: Are nevoie de oameni care să facă doar teatru, așa cum pictorul trebuie să facă doar pictură. Teatrul nu este o meserie comanditară, agorică. Revenind la întrebarea ta, teatrul are nevoie de vedete, dar și de artiști. Nu toți pot fi vedete, și nici nu trebuie. Vedeta e un grad ca la armată, o poziție la care accezi. Pentru un analitist, o vedetă înseamnă mai ales popularitate bazată pe capacitatea specială de a mulțumi spectatorul, de a intui ce-și dorește de la tine, dincolo de intenția regizorului. Privind din interiorul fenomenului, pot să afirm că vedetele nu se formează, ci se autocreează.

C.S.: *Și regizorul? Care mai este rolul său?*

M.L.: Mulți care trăiesc *în* și *din* teatru consideră că regizorul este un „specialist în spectacol", cel chemat să dea girul calității sau (măcar) al succesului. Dincolo însă de acest aspect, regizorul nou trebuie să fie un preot al teatrului, în sens profund spiritual. Trebuie să fie un „păstor".

C.S.: *Asta tot de la Radu Penciulescu vine?*

M.L.: Cred că da. Multe, îmi dau seama acum, au fost semnănate de el. Poate că ce spun sau fac eu e pentru unii penibil. Însă cred că omul sfințește locul; și mai cred foarte tare că în secunda în care se naște ceva, ideea nu mai moare. Sunt mândru de ceea ce am făcut la Slatina și în alte locuri. Dar este o muncă grea, de ridicător de biserici.

C.S.: *Simți că ai această vocație?*

M.L.: Recunosc, sunt un pionier. M-aș duce în orice colț de lume unde oamenii, pe lângă săli de Bingo sau Farmacii particulare, vor să ridice un Teatru.

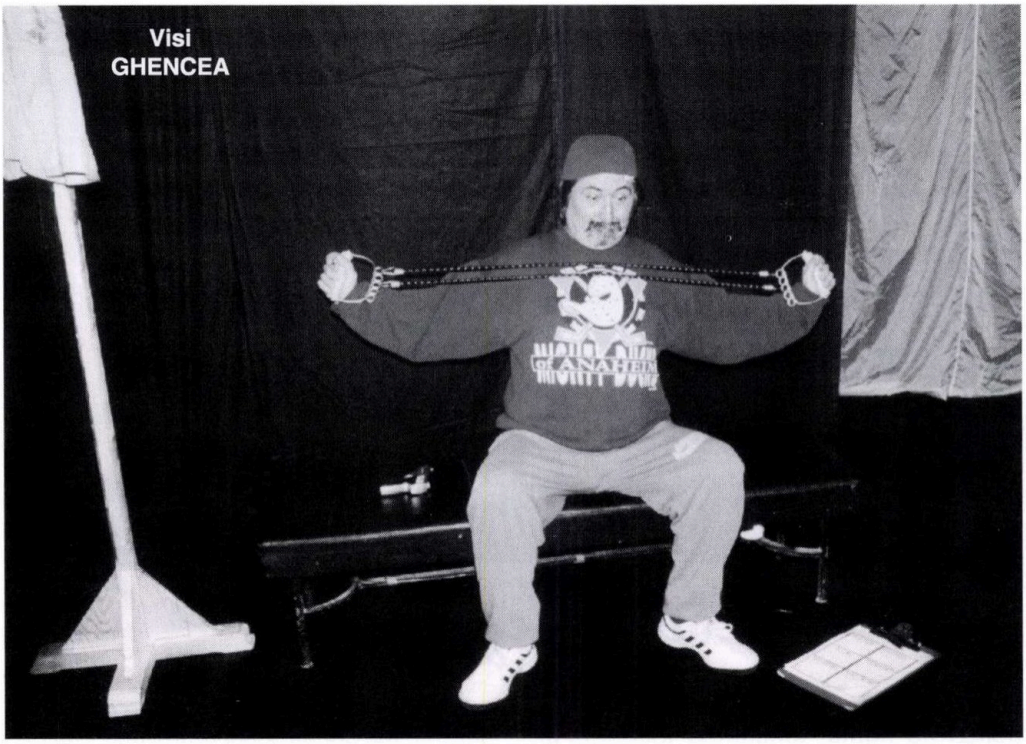
C.S.: *Ești fericit?*

M.L.: Eu?...Cred că da.

Oana BORȘ

Păcatele amăgirii

În acest timp, în care lumea adăpostită sub aripa Thaliei e atinsă de sentimentul neputinței în fața unor structuri ce o condamnă adesea la eforturi sisifice pentru a supraviețui, în care blazarea și oboseala par că se infiltrează din ce în ce mai profund, e absolut revigorant când ceva nou reușește să se (mai) întâmple. E absolut revigorant să auzi că, undeva, există oameni dornici să creeze noi începuturi în ale teatrului și, mai ales, oameni care pot să o facă. Aceasta este și realitatea Teatrului „Eugen Ionescu" din Slatina, născut toamna trecută. Cu o sală destinată inițial nu pentru spectacolul de teatru, fără o trupă profesionistă (dar cu experiență de ani de zile în spectacole de amatori), apelând uneori la actori din alte părți, se încearcă a se construi ceva în numele dorinței de teatru și în mod cert în numele dragostei pentru cei din fața rampei. Cu atât mai îmbucurător cu cât și


Visi
GHENCEA

ei par a fi dornici de a învăța să descifreze acest univers, par a fi pregătiți de a-i absorbi seva.

Numai că dansul începutului este un dans pe sârmă ce trebuie să refuze compromisurile (în limitele și cu conștiința propriilor forțe). Iar în realitatea existentă grija pentru repertoriul ales, adică pentru ceea ce i se oferă publicului ca act de cultură, ar trebui să fie fundamentul construcției. După *Ultimul Godot* de Matei Vișniec ca spectacol inaugural al Teatrului „Eugen Ionescu", cea de-a doua premieră a fost *Glumind cu dragostea și cu moartea* de Daniel Ernestina. Un text care nu avea ce căuta pe o scenă ce își propune a fi profesionistă, opțiune ce nu poate fi în nici un fel motivată. Nici măcar de obișnuita replică dată în astfel de situații: „prinde la public". În intenție, o parabolă a existenței, a „morții" pe care o conține pragmatismul și superficialitatea societății, dar care se îngroapă în banalul și derizoriul poveștii. Scenariul: visătorul fără act de identitate, figurând ca decedat în registrele Primăriei, a cărui viață (interioară) este mult mai intensă decât a celor prinși activ în mecanismul de zi cu zi, reușește să readucă spre dragoste inima unei polițiste dezamăgite. Iar de aici, nu a fost decât un pas: un spectacol care, cu toată coerența expunerii scenice și cu reușitele unora dintre actori (de remarcat în special Visi Ghencea), nu a creat nicidecum sentimentul că acolo, în acel spațiu, se întâmplă cu adevărat teatru. Și, poate, păcatul amăgirii este, uneori, cel mai greu dintre toate.

Teatrul „Eugen Ionescu", Slatina – Glumind cu dragostea și cu moartea **de Daniel Ernestina. Un spectacol realizat de Mihai Lungeanu. În distribuție: Visi Ghencea, Ristina Baboi, Carmen Dobre, Nora Ghencea, Nicu Popa, Manuel Anghel, Florian Bonciu.**

Radu PANAMARENCO, Marian LEPĂDATU, Ligia STAN

Eboșă regizorală

Pentru tinerii regizori debutul presupune astăzi nu numai tensiunea începutului, greutatea adaptării într-un spațiu profesionist ale cărui legi sunt mai puțin atrăgătoare decât cele ale camaraderiei școlare, dar și o mare problemă. Aceea a găsirii unui spațiu ospitalier în care gândul lor regizoral să prindă viață. Căci zonele teatrale vii, la care visează oricine, refuză de multe ori riscul și își investesc banii în nume ce conferă certitudine, iar cele aflate undeva la periferia pulsului viu, spațiile dornice de un suflu nou sunt ocolite de către tinerii speriați, poate, de rutină și închistare. De aici soluții de compromis: mici companii, mici trupe ce își găsesc singure surse de finanțare și spații de joc, soluții nicidecum comode dar care dau sentimentul libertății. Teatrul „George Ciprian" din Buzău, în scurtul lui istoric, este, însă, un loc în care tinerii sunt prezenți, atrași, poate, și de sistemul special – teatru de proiecte – ce dă mână mult mai liberă unui director de scenă. Fără să se dezmintă, și a patra aniversare a existenței sale a fost marcată de un debut: Răzvan Dincă (student în anul IV la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" București), a cărui opțiune s-a îndreptat către piesa lui Beaumarchais *Bărbierul din Sevilla*. Savuroasa comedie conține intrinsec un garantat succes la public, mascând, de multe ori, eventualele carențe ale construcției regizorale. Succes a avut și aici, deși citirea scenică a tânărului regizor, într-o notă coerentă, de altfel, a mai păstrat amprenta unei producții „de facultate". Și aceasta prin exagerata căutare a „soluțiilor", ceea ce implicit a dus către un comic expozitiv și extrinsec în detrimentul atmosferei și a ideii: sentimente și stări de atunci văzute însă cu ironie prin pragmatismul societății de azi. O lume a *Rosinei* (Ligia Stan – cu o tonalitate prea joasă, de subretă), a lui *Bartholo* (Radu Panamarenco – ușor furat de tușa groasă a efectului imediat), a *Contelui Almaviva* (Marian Lepădatu – conturând, din păcate, mai multe personaje, și nu unul singur, recurgând la travestiuri) și în care *Figaro* (Lucian Ghimișî), personaj de o mobilitate și dinamism aparte, devine elementul care îi reflectă tarele.

Teatrul „George Ciprian" Buzău – Bărbierul din Sevilla ***de Beaumarchais. Direcția de scenă: Răzvan Dincă. Scenografia: Răzvan Dincă, Vladimir Iuganu. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Distribuția: Marian Lepădatu, Radu Panamarenco, Ligia Stan, Lucian Ghimișî, Niculae Urs, George Stoian.***

SPECTACOLE

Doina MODOLA

Decupaj defectuos

Câteva imagini dinamic luminate și expresiv coordonate către sfârșitul reprezentației, sugerează ce ar fi putut deveni spectacolul *Cum vă place* de William Shakespeare la Naționalul timișorean – cel puțin ca vizualitate –, dacă albul neutral al scenografiei și al costumelor (altfel inventiv croite de scenografa Krisztina Nagy) și eclerajul puțin elaborat n-ar fi șters contururile, înghițind fabulația, oricum insuficient evidențiată și ritmată prin decupajul regizoral. Spațiul scenic unic și monocrom a contopit în mirifica pădure a Ardenilor copacii și palatul, siluetele vegetale și coloanele transparente, cu o evidentă funcționalitate. Văduvită însă de opulența coloristică a timpurilor elisabetane, montarea Mihaelei Lichiardopol n-a avut nici mobilitatea unei proiectări în generalitatea revelatoare, nici grația unei actualizări complice. A fost prea puțin exploatată spectacular figurarea plastică a valențelor simbolice ale acestui perimetru magic prin definirea personajelor și a relațiilor dintre ele, prin conturarea situațiilor scenice, tempo, plantație scenică, atitudini corporale etc., deslușindu-se prea puțin nivelurile acțiunii și extraordinara iradiație a semnificațiilor.

În seducătoarea piesă shakespeareană – adevărat breviar al universului teatral al marelui Will – hălăduiesc de-a valma îndrăgostiții și surghiuniții, asupritorii și oprimații, victimele persecuțiilor și prizonierii iubirii, căutându-se, năpăstuindu-se, regăsindu-se, întâlnindu-se prin capriciile hazardului, schimbându-și brusc, neașteptat, itinerarul existenței. Tema centrală a piesei – conglomerat caleidoscopic de motive organizate subteran, cu insesizabilă strictețe – pare să fie imensa relativitate a destinului, în care norocul e frate bun cu nenorocul și adesea se confundă, în care marile răsturnări atârnă de o neînsemnată întâmplare, iar bunătatea și răutatea își schimbă inexplicabil (de fapt) rolurile. Chiar iubirea omniprezentă își dansează cadrilul după legi neștiute, refăcând mereu și mereu aceleași ipostaze, în bezmetica agitație a erosului, urmând tainica fatalitate a jocurilor ispitite întotdeauna de încălcarea normelor și transgresare, dar cenzurate (aparent, cel puțin!) de reinstaurarea convențiilor sociale. Patru nunți (obișnuitele *mariazzi* ale comediei) și tot atâtea împăcări încheie în utopie această miraculoasă cursă a iluziilor. Viața e vis în care bântuie haotic toate

amăgirile puterii, avuției și iubirii, iar soarta capricioasă îi învăluie fără scăpare pe toți. O singură făptură rămâne impasibilă în iureșul ademenirilor, refuzând orice alt rol în afara aceluia de martor indiferent, neîncrezător și mizantrop, stăruind în el și după victoria utopiei, preferând însingurarea și privirea clară alienării prin iluzie: *Jacques Melancolicul*.

Spectacolul lui Liviu Ciulei, din 1961, care l-a impresionat profund pe Paul Scofield și l-a tulburat până la insomnie pe Orson Welles – acești titani ai spectacologiei shakespeareene –, înscris pe vecie în zona aburoasă a biosferei teatrului, reușea să degaje forța aromitoare, electrizantă a acestui contrapunct ontic, menit să țină cumpăna întregului univers de pasiuni și senzualitate, să-l consacre și să-l demitizeze elegant, ocrotind toată poezia vagă a virtualităților neîmplinite. În *Jacques Melancolicul*, *actorul* Liviu Ciulei conferea magistral contemplativității asumate parfumul sfâșierii secrete între tentația vie, palpitândă și renunțarea înțeleaptă dar păgubitoare, în timp ce Clody Bertola broda în eter, cu o delicatețe divină, toate complicațiile atragerilor-respingeri ale erotizării subtile, în care slăbiciunea devine o redutabilă forță, iar capriciul un mod paradoxal de cunoaștere.

Cât de departe de această covârșitoare capodoperă (pe care caietul de sală o evocă, totuși) e montarea timișoreană! Slaba pregătire a tinerilor actori, cam nelămuriți asupra identității și rostului eroilor pe care îi interpretează, incapabili să-și organizeze deslușit debitul verbal, sabotează marea șansă a oricărei montări shakespeareeane: textul. Oricâte suprimări (sau translări în alte limbaje) ar surveni, ceea ce rămâne de rostit în teatrul lui Shakespeare e atât de bogat, atât de generos, încât *auzit* doar, articulat limpede, cu inteligență, textul devine o adevărată sărbătoare. Absența supărătoare a concentrării în emisia textului, defectele de dicție, uneori prematura alterare a vocii (cum se întâmplă în cazul lui Florin Ionescu, interpretul lui *Jacques*) sunt – cu puține excepții – neajunsurile cele mai grave ale echipei timișorene, care blochează, desigur, orice acces la rafinamentele și haloul liric al partiturii, la multipla ipostaziere în oglinzi a eroilor, în care fiecare e legat strâns prin semnificative diferențe și varii atribute de similii, dublii și opozanții săi, într-un joc complex al contrastelor și al umorului fantast, ucigător, fin sau grosier, mustind în toate straturile piesei.

Au fost actori însărcinați să joace mai multe roluri care necesitau particularizări caracteriale sintetice, vioaie (Constantin Tovarnițchi, Cristian Szekeres, Călin Ionescu). Luminiței Tulgara i s-a încredințat în travesti rolul ducelui surghiunit (figură care, în conflict cu uzurpatorul *Frederic*, reedita, în planul superior al societății, conflictul pentru putere și avere al protagoniștilor, dezvăluind repetivitatea și generalitatea simptomatică a vrajbei dintre semeni și frați care îi opune pe *Oliver* și *Orlando*).

Surprinzătoare a fost neizbânda lui Demeter András (actor de mereu reconfirmate calități) în rolul îndrăgostitului și persecutatului *Orlando*, care rătăcind nesigur, își debita ininteligibil rolul, bâjbâind imprecis, când intenționa să mimeze abulia.

Mai bine organizată sub raportul frazării, Claudia Ieremia (actriță de reală vocație și cu o capacitate specială de a actualiza subtextul în situație), a fost totuși sub posibilitățile ei și departe de farmecul androgin și de bogăția de înțelesuri a dualității (și duplicității) *Rosalindei* travestite în *Ganymede* (păstor mitic, ce l-a sedus pe Zeus).

Adevărata revelație și adevăratul performer în această încercare a fost Pavel Bartoș. *Tocilă* al său a reușit să înfrângă aluatul amorf al contextului scenic, structurând prin simpla prezență secvențele în care a apărut. Învingătorul de anul trecut la Gala Tânărului Actor a parcurs un răstimp în care și-a confirmat voința de profesionalizare și desăvârșire. Tocilă al său răzbate din rigoarea tehnică a *commediei dell'arte*, care a potențat comic, gestual, substanțializarea debitării textului. Nuanțele, paradoxurile, îndrăznelile, deșteptăciunea practică mereu plină de savoare au fost revelate fără excese și fără a „trage" la succes. Pavel Bartoș a pășit cu *Tocilă* pe o nouă treaptă. Evoluția lui *de-mască* parodic, dedesubtul aspirațiilor idealității, presiunea pulsiunilor sexuale urgente. Ceremonia sofisticată și ambiguă a iubirii curtenești în varianta poeziei trubadurilor (cuplul *Orlando–Rosalinda*) are astfel în față oglinda pragmatismului instinctual, care nu mai ține seama, în pripa sa, nici de prostie, nici de grosolănie, nici de urâțenie: *Tocilă–Audrey* (Monica Rusei). Iubirea pastorală pură e și ea doar expresia unui veleitarism alambicat și a unei atracții senzuale echivoce (*Phoebe–Sylvius*), prea puțin surprinse de interpreți (Laura Avarvari, Ion Rizea). Aproape trecut cu vederea este al patrulea cuplu de îndrăgostiți ce se regăsesc cu totul întâmplător: *Celia* (Ana Maria Cojocaru), *Oliver* (Dorin Dragoș).

Partitura shakespeareană și munca investită până acum în înscenare justifică pe deplin încă un efort din partea trupei și a regizorului, spre a finisa un spectacol de care, cu certitudine, Timișoara are nevoie. Cu atât mai mult cu cât noua direcțiune, în persoana domnului Cornel Ungureanu, se arată puternic interesată să redreseze starea profesională a echipei și exigențele artistice ale prestațiilor.

Teatrul Național din Timișoara – Cum vă place ***de William Shakespeare. Traducerea: Virgil Teodorescu. Regia: Mihaela Lichiardopol. Scenografia: Kristina Nagy. Muzica: Adrian Ilica. Mișcare scenică: Constantin Gâdea. Cu: Demeter András, Claudia Ieremia, Pavel Bartoș, Florin Ionescu, Cristian Szekeres, Luminița Tulgara, Ana Maria Cojocaru, Laura Avarvari, Ion Rizea, Constantin Tovarnițchi, Călin Ionescu, Dorin Dragoș, Monica Rusei, Simona Nan, Anca Jurchescu, Camelia Boabeș, Cătălin Ursu.***

Irina IONESCU

Aceleași destine

Una dintre piesele „la modă" ale stagiunii trecute a fost, fără îndoială, și *Stele în lumina dimineții* (jucată și sub titlurile *Stele pe cerul dimineții* sau *Ultimele Stele*) de Aleksandr Galin.

După emoționantul spectacol regizat de Lev Dodin la Sankt Petersburg și prezentat la noi, în 1995, grație Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, pe scena Teatrului Bulandra, alți trei regizori – români, de această dată – au realizat nu mai puțin de... patru montări cu aceeași piesă: Gelu Colceag la Teatrul „Odeon" din București (două distribuții diferite, două spectacole aparte), regretatul Gheorghe (Goange) Marinescu la Teatrul „Al. Davila" din Pitești și Gheorghe Jora la Teatrul „Ovidiu" din Constanța. Cum montările Teatrului „Odeon" și-au găsit deja locul în paginile revistei noastre, ne vom referi aici la spectacolele celorlalte teatre menționate. Așadar...

Ambele spectacole au evitat impunerea unor viziuni regizorale extravagante în favoarea lucrului pe text și pe baza încrederii inspirate de actorii din distribuție. Cu toate acestea, partea actoricească – obligată din cauza lipsei publicului (problemă destul de gravă în orașele din țară) să iasă mai rar la rampă – nu a putut susține întotdeauna ritmul impus la Pitești de Mirela Popescu (*Anna*), ajutată ce-i drept spre final foarte mult și de Cornelia Niculescu (*Clara*) sau la Constanța de Nina Udrescu (*Anna*) și pe alocuri chiar de Diana Cheregi (*Valentina*). La Teatrul „Ovidiu" l-am mai remarcat și pe Nae Stângaciu (*Aleksandr*) pentru echilibrul și pentru firescul interpretării.

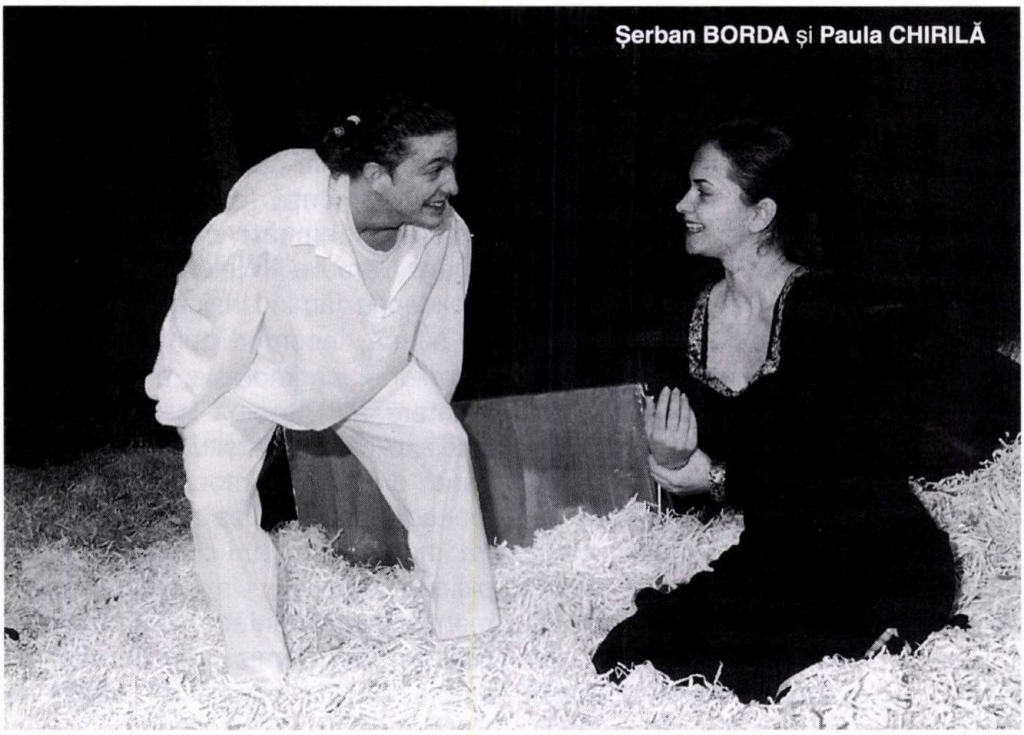
La capitolul scenografie, ar fi de semnalat concepția realist-simbolică a lui Miriam Mihail (Teatrul „Al. Davila" din Pitești), cu nelipsiții mesteceni plasați aici nici mai mult, nici mai puțin decât printre paturi, mese, scaune...

Ceea ce deosebește net montările celor doi regizori este felul în care personajele piesei își privesc propriul destin. Gheorghe Marinescu permite un moment de inconștiență, de bucurie gratuită, cu multă șampanie, astfel încât personajele au senzația că participă într-adevăr la Olimpiada pentru care, de fapt, au fost aruncate afară din oraș, autoritățile moscovite nedorind să strice imaginea capitalei cu prostituate și infractori, în condițiile în care, toată presa internațională se afla la fața locului. Foarte crudă, alegerea slujește însă extrem de bine intenția regizorului care declară că și-a dorit: „un spectacol-MĂRTURISIRE despre mizeria umană și despre șansă, într-o lume care a fost și mai este încă născătoare de triste destine."

Gheorghe Jora nu-și lasă, în schimb, personajele să spere că sărbătoarea internațională generată de Olimpiada anului 1980 poate fi și a lor. El preferă drept revers al exuberanței și fastului olimpic reliefarea condiției stigmatizaților orașului, evidențierea faptului că evenimentul le este inaccesibil prin foarte triste acorduri melodice. Aproape mute în fața focurilor de artificii trase cu prilejul serii inaugurale, personajele nu fac decât să-și interiorizeze și adâncească și mai mult amarul. Efectul scenic pare a fi și în acest caz cel scontat.

Teatrul „Al. Davila" din Pitești – Stele pe cerul dimineții ***de Aleksandr Galin. Traducere de Victor Ignat. Regia: Gheorghe (Goange) Marinescu. Scenografia: Miriam Mihail. Muzica: Vasile Șirli. Distribuția: Ileana Zărnescu, Lia Deaconu, Mirela Popescu, Cristina Caragea, Adrian Damian, Cornelia Niculescu, Paul Sprâncenatu. Data reprezentației: 4 aprilie 2000.***

Teatrul „Ovidiu" din Constanța – Ultimele stele ***de Aleksandr Galin. Traducere de Tudor Steriade și Lia Crișan. Regia: Gheorghe Jora. Scenografia: Eugenia Tărăsescu-Jianu. Maestru de balet: Mihail Motovilov. Pregătire muzicală: Inga Postolache. Distribuția: Laura Crăciun, Nina Udrescu, Diana Lupan, Dana Trifan, Nae Stângaciu, Diana Cheregi, Marian Miron. Data premierei: 9 aprilie 2000.***



Şerban BORDA şi Paula CHIRILĂ

Elisabeta POP

Delir în doi, în trei, în câți vreți...

„Demontați mecanismul spaimei și spaima nu mai există... Demontați mecanismele dorinței și dorința nu mai există, e nimicită... Demontați..."
Recunosc, m-am dus la acest spectacol cu dorința vie de a urmări un demers, artistic, desigur, prin care un regizor încă tânăr, încearcă să pună (nicidecum să rezolve) câteva dintre tulburătoarele întrebări prin care Ionescu ne provoacă, necontenit, mai bine zis, de la 20 de ani până în ceasul morții. Mărturisesc, n-am găsit decât o infimă parte dintre ele, ceea ce nu înseamnă că, având tot felul de prejudecăți și așteptări subiective și personale (cum ar putea fi altfel?) am privit reprezentația cu răceală sau, Doamne ferește, cu indiferență...
Numele lui Eugen Ionescu – mândria noastră națională, nu-i așa? – pe un afiș teatral îți dă, înainte de toate un motiv de stimă pentru instituția care își asumă, acum, la vremea telenovelelor argentiniene, mexicane, columbiene și ce-or mai fi, își asumă, zic, sarcina dificilă de a aduce lume în sala de teatru la reprezentații de un cu totul alt gen și calibru. Aș zice, chiar, că trăim un moment în care se cuvine să apreciem gestul ca atare, chiar dacă avem unele rezerve la calitatea și valoarea strict artistică a spectacolului cu pricina. Nu e cazul, decât în parte, cu *acest* spectacol.

Regizorul Ion Ciubotaru a optat pentru una din cele două – foarte bune, amândouă – traduceri ale piesei ionesciene, cea a Marianei Șora (cealaltă, mai nouă, aparținându-i lui Dan C. Mihăilescu).
El a extins puțin, în versiunea sa scenică, acțiunea piesei, aducându-i în *scene-gemene*, pe cei doi vecini, tot un *El* și o *Ea*, ca niște *alter-ego*-uri ale personajelor propuse de dramaturg. Și le-a întinerit (cuplul ionescian fiind unul mai hârșâit, după șaptesprezece ani de „mică apocalipsă cotidiană", ceea ce a schimbat – și n-aș zice că în rău – puțin datele... problemei. S-ar putea ca această intervenție să-i fi venit în minte regizorului, să-i fi fost sugerată, adică, de prezența în colectivul teatrului orădean a unui grup de tineri actori, de foarte tineri actori, nu numai talentați, dar și plini de dorința de a juca, de a fi mereu pe scenă, cum n-a mai avut de mult Teatrul din Oradea. Totul este să știe (conducerea artistică) să cultive aceste date și să stimuleze cum se cuvine pofta de muncă – tot mai rară în România – a acestor tineri. Până una-alta legile noastre nu-i prea încurajează, ei trebuind să „se descurce" cu deloc stimulativul salariu de 700 000 de lei pe lună.
Probabil că regizorului i-au răsunat în urechi spaimele dramaturgului, consemnate de atâtea și atâtea ori în Jurnalele și în mai toate scrierile sale: „Atâta frică! atâta frică! Nu mai pot îndura atâta frică!". Personajele din scenă se ascund și tremură de frică. Le este teamă să respire, să deschidă sau să închidă ușa, să privească pe fereastră, să audă soneria. O frică venită nu se știe de unde și nedând semne că s-ar putea sfârși vreodată. Frică de moarte, dar și, deopotrivă, frică de viață.
Pus sub semnul fricii, spectacolul are de câștigat: personajele se ascund continuu, ba în dulapul-pat, ba sub o plapumă imensă (decor și costume, inspirate, semnate de iarăși foarte tânăra Camelia Köteles, o debutantă – excepție făcând risipa de talaș de pe scenă, incomod pentru plămânii actorilor și, ca impresie, un *déja vu*... neinteresant), teama lor paralizantă fiind explicată la sfârșitul spectacolului, când, din tavan (întocmai cum cere Ionescu) coboară, ca niște stalactite, fragmente de trupuri ciopârțite, mâini, picioare, capete... Un spectacol deprimant și înspăimântător pentru noi toți, care urmărim emisiunile de știri din care nu lipsesc crimele, atrocitățile de tot felul, războaiele, Moartea.
Pe de altă parte regizorul s-a lăsat cucerit de „ceea ce a declanșat – cum spune Nicolae Balotă – în spiritul lui Eugen Ionescu, mecanismul teatralizării, și anume, revelația pe care a avut-o, observând concomitent absurditatea stereotipiilor verbale, precum și între cuvinte și lucruri sau între cuvântători pur și simplu".
Cei patru actori, Paula Chirilă (*Ea*), Șerban Borda (*El*), Angela Tanko (*Vecina*), Adrian Locovei (*Vecinul*), înveșmântați în alb și negru, culorile schimbate între ei având un sens foarte precis: sunt cupluri gemene, având reacții stereotipe, delirul lor fiind perfect, mă rog, aproape perfect dirijat și cu efect sigur, teatralizat la maximum. Mirări, spaime, reproșuri – „melcule, broască țestoasă, idiotule, seducătorule, scârbosule, cuceritorule, oarbo" – rostite exact, pe tonul alb, au un efect

precis și sunt, chiar din recuzita... teatrului ionescian. Mișcările sunt sincronizate cu rost, replicile „pică" exact acolo unde trebuie, actorii, cu toate emoțiile paralizante, specifice unei premiere de mare răspundere, sunt sau par dezinvolți și cu distanțare specifică față de personaje. Nu chiar ca la Brecht... însă o distanță bună, potrivită... Un plus de atenție la frazare și la claritatea rostirii și va fi și mai bine.
Alte surprize se pare că regizorul nici nu a intenționat să ne ofere, jocul actorilor (cărora li se adaugă tânărul Igor Lungu, un *Soldat* rănit și prezent mereu în scenă, ca un reproș sau ca un memento) cucerind un public, la urma urmelor cam neobișnuit cu piesele lui Eugen Ionescu, dar acceptând binevoitor demersul regizoral. Poate nu aceasta era tocmai cheia potrivită pentru piesă, dar nici nu putem spune că regizorul s-ar fi aflat departe de ea. Eu una, și nu numai eu, desigur, prefer jumătăți de căutări din această zonă a teatrului de valoare, spectacolelor cu orice preț „glumărețe", dramoletelor de tip telenovelă. În definitiv, publicul la ora aceasta este – cel puțin la Oradea – alcătuit din elevi și studenți, în majoritate, iar lor se cuvine ca teatrul să le ofere spectacole de un anume nivel ideatic și artistic, lăsându-le pe cucoanele depășite să stea ACASĂ și să retrăiască, senine sau tulburate, dragostea sau despărțirile...
Așadar, un BINE teatrului orădean, pentru căutări și intenții...

Teatrul de Stat din Oradea – Delir în doi ***de Eugen Ionescu. Regia: Ion Ciubotaru. Scenografia: Camelia Köteles. Cu: Paula Chirilă, Șerban Borda, Angela Tanko, Adrian Locovei.***

TEATRUL DIN CĂRȚI

Mircea GHIȚULESCU

Viorel Savin ne provoacă din nou cu trei texte demne de toată atenția, publicate în volumul *Jocuri* (Editura Junimea). O monodramă (*Doamne, fă ca Schnautzer să câștige*), un dialog (*Tu nu ești trupul tău*) și un joc de replici, un pic steril, despre apărarea și pierderea identității (*Cifrocomedia*).
Doamne, fă ca Schnautzer să câștige este rugăciune patetică și apostazie vehementă, în același timp. Ambele adresate unui Dumnezeu absent pe care Savin îl numește, asemenea lui Blaga din *Arca lui Noe*, Moșul. „Ce-ai izbândit făcând atâtea caricaturi după Tine? Ți-a fost teamă că ne-ai înzestrat cu atâtea defecte? Un singur lucru l-ai făcut perfect, Moșule. Copilăria. Puiul de lup se joacă cu puiul de câine și împreună se joacă cu puiul de om." Sunt cuvintele omului paradoxal (*Daniil*) care și-a ucis soția și fiica din prea multă iubire pentru a le feri de răutatea celorlalți. El se ceartă cu Dumnezeu pentru că, luând viața celor dragi, l-a și înlocuit pe acesta. Este o judecată de apoi (nu numai a celorlalți, dar și a divinității) în care *Daniil* își asumă rolul de acuzator și martir. Tot ce a scris Viorel Savin după 1990 se vede mai clar: nu sunt decât variațiuni pe tema omului-martir (revoluționar înșelat în

Funia ori torționar pocăit în *Căderea*). Captivitatea absolută este aici expusă în ireproșabile incantații biblice. „Deținutul este vinovat de a fi înțeles mult prea devreme că răul se află în ceilalți, că libertatea este o invenție și că, de fapt, închisoarea este locul în care te afli", avertizează autorul. Carcera în care *Daniil* este supus unui odios drenaj nu este doar o închisoare pentru asasini, ci carcera lumii, fără ieșire. Prizonierul *Daniil* este și omul-lup (omul pentru om e lup, spuneau romanii), dar unul trecut prin *Metamorfoza* lui Kafka, pentru că se transformă într-un uriaș gândac de bucătărie. Este și un Jean Valjean nimicit de ceilalți sau un conte de Monte-Cristo fără averile legendare cu care să-și finanțeze răzbunări minuțioase. Singura revanșă rămâne un concurs de câini pe care l-ar putea câștiga bietul său Schnautzer. Un text important al dramaturgiei contemporane și o partitură solidă pentru un actor de forță.

Tu nu ești trupul tău este un *Pygmalion* prescurtat, doar că *El* nu este aristocratul londonez din piesa lui G.B. Shaw, ci un alt martir. Unul aflat la vârsta ludică ce o precede pe aceea patetică din *Schnautzer*. Abia eliberat din închisoare, *El* este descoperit de o recuziteră (*Ea*) dormind pe scenă, printre decoruri. Se leagă un dialog sprințar, când poetic, când jucăuș, de-a lungul căruia *El* o descoperă inteligentă, plină de umor și fantezie, inspirată și valoroasă. Dialogul funcționează ca o psihodramă care o ajută pe *Ea* să-și reveleze ființa autentică sub halatul recuziterei. O deznădejde în plus, ca și în cazul *Elizei* din piesa lui Shaw, pentru că revelația îi provoacă nefericire chiar dacă, binevoitor, autorul lasă să se întrezărească între cei doi o viitoare comuniune indestructibilă.

După *Oedip la Delphi*, înțelegem că Vlad Zografi nu poate scrie bine în absența unui subiect consacrat care îi mobilizează capacitatea speculativă. Probabil că nu va avea niciodată o mitologie proprie, dar va consolida miturile altora. Îl interesează confruntarea cu modelul și abaterea de la el în termeni de controversă. Aici, „îl oprește", pentru o clipă, pe *Oedip* din drumul lui spre tragedie prin paricid și incest pentru a consulta oracolul din templul lui Apollo, care, în viziunea lui Zografi, este o înfloritoare afacere comercială. *Pythia* capătă însușiri intermitente de clarvăzătoare, stimulată de drogurile pe care i le administrează impresarul ei, *Marcos*. Ea îi dezvăluie lui *Oedip* înspăimântătorul său destin de care acesta încearcă să se apere închizându-se pentru totdeauna în templul lui *Apollo* și refugiindu-se în dragostea *Pythiei*. Abaterea de la model este decisivă pentru că nu vina tragică a inocentului manipulat de zei este problema, ci modul în care *Oedip* stăpânește dictatura informației. El va deveni un „profet" mai bun decât *Pythia*. În acest scop, Vlad Zografi este silit să inventeze, în plină antichitate, un ecran uriaș pe care Oedip primește toate informațiile lumii, pe care le speculează și devine cel mai puternic om de pe planetă, un fel de Dumnezeu ascuns ce știe totul despre fiecare. După acest episod alogen în care *Oedip* ajunge bogat ca un Cressus, sătul de toate, inclusiv de dragostea *Pythiei*, se năpustește ireversibil la întâlnirea cu propriul destin, la răscrucea unde îl va ucide pe bătrânul său tată pentru că „drumul este prea îngust" pentru ei doi. Dacă în versiunea clasică *Oedip* avea scuza ignoranței, aici își asumă destinul în deplină cunoștiință de cauză.

CARTEA DE TEATRU

Carmen STANCIU

Nimic absurd despre Ionescu și Beckett

Biblioteca de teatru s-a îmbogățit anul acesta cu două studii dedicate unui fenomen care a redimensionat arta teatrului din ultima jumătate de secol: teatrul absurdului. Volumele *Cercurile concentrice ale absurdului* și *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, ambele apărute la Editura Timpul din Iași, reprezintă dovada palpabilă a anilor de cercetare și analiză petrecuți de Anca-Maria Rusu în biblioteci și în sălile de spectacol.

Experiența pedagogică a autoarei – lector universitar la Catedra de Limba și literatura franceză din cadrul Facultății de Litere a Universității din Iași – a impus cărților o structură mozaicată, în care se interesectează, atât pe orizontală cât și pe verticală, analize de texte literare și dramatice, cronici și eseuri, opinii ale unor importanți scriitori și exegeți din toate timpurile a căror operă a prefațat, a coincis sau a urmat fenomenul – de la Aristofan și Plaut până la Sören Kirkegaard, Caragiale sau Alfred Jarry, nelipsind, firește, Ionescu, Beckett și Martin Esslin. Concluzia? „Teatrul absurdului constituie o întoarcere la tradiții îndepărtate, arhaice chiar, noutatea sa constând în modul puțin obișnuit în care combină aceste antecedente. Ceea ce, pentru un spectator neavizat, ar putea părea inovație iconoclastă și adesea de neînțeles, este de fapt o expansiune, o reevaluare, o dezvoltare a anumitor procedee, utilizate într-un nou context."

În cel de-al doilea volum (în ordine cronologică), *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc* încercarea de a elucida cauzele apariției și evoluției teatrului absurd este continuată printr-o radiografiere a prezenței genului în sfera culturii române, atât prin mărturii despre anii de debut ai lui Eugen Ionescu, cât și prin evocarea raporturilor dintre teatrul românesc și opera lui Beckett. Din preaplinul de trimiteri și inedite racorduri reține atenția prelucrarea în cheie psihanalitică a biografiei și creației ionesciene: „Există [la Eugen Ionescu] o rană originară și un dualism precoce, trăite și retrăite la nivelul unor negații și revolte succesive, transpuse scenic, la un moment dat, în imaginile obsedante ale *cuibului* și ale *vidului* ca percepții contrare, când ale paradisului pierdut, când ale exilului."

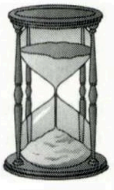
Constatând degradarea condiției umane, teatrul absurdului ne propune descompunerea lumii și recompunerea ei după legi noi. Aplicând acest principiu, Anca-Maria Rusu re-compune traseul conceptului definit de termenul *absurd* prin epoci și curente artistice. Însă, dincolo de multiplele conexiuni și interpretări, cele două volume mi se par o erudită pledoarie pentru întoarcerea la „sensul pur" al cuvântului. „Între două tăceri, par a spune dramaturgii absurdului, apare acea grimasă tragică numită *cuvânt,* prin al cărui aspect ludic ni se propune o explozie de semnificații și de imagini ale omului contemporan, o nouă estetică dramatică ridicată din frânturile unui limbaj atomizat."

Oana BORȘ

O nouă reverență la Eminescu

Cu recunoscută vocație de om de cultură, criticul și profesorul ieșean Ștefan Oprea a adăugat operei sale de cercetare în domeniul teatrului o nouă exegeză critică. De data acesta și-a lăsat descoperit de către cititor gândul său asupra uneia dintre ipostazele personalității „poetului național": *Eminescu, om de teatru.* Axa în jurul căreia prinde viață demersul său (cartea a fost publicată de către Editura Timpul, în colecția „Critică și Eseu") este convigerea că „implicarea în destinul teatrului și, prin aceasta, în destinul națiunii și al umanității, este urmarea firească a capacității de a vibra la solicitările realului și de a se întreba asupra cauzelor a toate câte se întâmplă, deci de a fi esențialmente *actor* și *martor*". Într-o expunere erudită, de profundă pătrundere în esența operei eminesciene și în tot ceea ce s-a cuvântat despre ea de un secol și jumătate încoace, Ștefan Oprea caută a descoperi fundamentele structurale ale personalității, firul formator, experiențele de viață ce pun în lumină tensiunea internă a creației. Discutând despre *dramaturg,* „inițiator al teatrului mitopoetic, al dramei naționale cu profunde reflexe ontologice", despre *criticul* preocupat nu numai de elementul etic al actului teatral în contextul realității istorice a momentului, dar, așa cum ține să sublinieze, și de cel estetic ca scop al artei, despre *traducător,* autorul marchează într-un studiu comparativ și întâlnirea cu „marile spirite", fie că se numesc Shakespeare, Goethe sau Byron.
Dincolo însă de riguroasa și aplicata analiză a teoreticianului, transpare reverența pe care criticul de teatru o face marii personalități, luminat fiind de crezul lui Tudor Vianu: „Efortul nostru mai nou de cultură s-a desfășurat în lumea lărgită pentru noi de Eminescu".

CALENDAR TEATRAL



OCTOMBRIE

12 octombrie – 140 de ani de la nașterea scriitoarei **Constanța Hodoș** (m. 20 aprilie 1934), autoarea pieselor de teatru *Aur!, Mântuirea, Judecătorul,* reprezentate la Teatrul Național din București și pe scenele unor teatre de amatori din Transilvania.

13 octombrie – 95 de ani de la moartea lui **Sir Henry Irving** (n. 6 februarie 1838), actor și director de teatru englez, primul om de teatru înnobilat (în 1895). Personalitatea cea mai importantă a vieții teatrale din epoca victoriană, a fost un remarcabil interpret al personajelor shakespeareene, cea mai cunoscută creație a sa fiind *Hamlet.*

16 octombrie – 115 ani de la nașterea scriitorului român **Mihail Sorbul** (m. 30 decembrie 1966). Creația sa cuprinde atât drame de inspirație istorică (*Letopisești*), cât și comedii tragice, romane și dramatizări. A fost preocupat de studiul relațiilor sociale și a întrevăzut rolul lor activ, determinant, în declanșarea dramei umane și în degradarea valorilor spirituale. Explorând zonele obscure ale sufletului

(*Patima roşie, Dezertorul*), Mihail Sorbul tratează cazuri care reflectă problema alienării omului într-o lume dezaxată, sensibilizată până la morbiditate, minată uneori de dezechilibrul mental (drama *Prăpastia*).

17 octombrie – 65 de ani de la moartea tragedianului **Constantin I. Nottara** (n. 5 iunie 1859). Actor prin excelenţă romantic, Nottara s-a impus pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti cu roluri din repertoriul naţional şi universal, în piesele lui Delavrancea (personajele: *Ştefan cel Mare, Arbore, Petru Rareş, Tudose*), Davila, Caragiale, Sofocle, Shakespeare, Schiller, Ibsen ş.a. Ca profesor la Conservatorul din Bucureşti a format actori de renume (Ion Manolescu, Tony Bulandra, George Calboreanu, George Vraca). A profesat şi ca regizor, asumându-şi în general montarea pieselor în care juca.

24 octombrie – 190 de ani de la moartea balerinului şi coregrafului francez **Jean Georges Noverre** (n. 29 aprilie 1727). Întemeietor al baletului clasic ca gen artistic independent, şi-a sintetizat concepţia estetică în *Scrisori despre dans şi balete.*

30 octombrie – 30 de ani de la premiera spectacolului ***Regele Lear*** la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Radu Penciulescu şi scenografia Floricăi Mălureanu. Una dintre cele mai îndrăznețe realizări teatrale româneşti pe linia înnoirii mijloacelor de expresie, controversatul *Rege Lear* a stârnit o adevărată furtună în lumea teatrală de la noi.

NOIEMBRIE

1 noiembrie – Profesorul universitar **Ion Toboşaru,** magistru întru estetică şi teorie teatrală a numeroase generaţii de studenţi, împlineşte 70 de ani.

– 40 de ani de la înfiinţarea **Teatrului de Comedie** din Bucureşti.

2 noiembrie – 50 de ani de la moartea dramaturgului şi eseistului englez de origine irlandeză **George Bernard Shaw** (n. 26 iulie 1856). Opera sa se remarcă printr-o analiză lucidă a celor mai acute realităţi ale societăţii burgheze, printr-o polemică violentă la adresa valorilor sociale, politice şi morale, ţintuind falsa pudoare, falsa onoare, falsa virtute, prejudecăţile şi ipocrizia socială şi individuală, dezvăluite cu modalităţile comediei satirice (*Casele văduvilor, Pygmalion, Profesiunea doamnei Warren, Candida, Nu se ştie niciodată, Discipolul diavolului, Cezar şi Cleopatra*). Ulterior, autorul acordă o semnificaţie deosebită discutării unei problematici din ce în ce mai cuprinzătoare şi actuale, teatrul său căpătând caracter de dezbatere într-un dialog viu, sclipitor, muşcător şi paradoxal (*Casa inimilor sfărâmate, Sfânta Ioana*). Shaw se remarcă şi ca autor de romane, fiind totodată un maestru al eseului politic şi literar. În 1925 a primit Premiul Nobel.

4 noiembrie – 30 de ani de la moartea scriitorului român **Tudor Muşatescu** (n. 7 martie1903). Creaţia sa cuprinde versuri, schiţe umoristice, cronici rimate,

epistole comice, un roman, traduceri, adaptări și localizări de piese și, mai ales, aproape 60 de lucrări dramatice originale. Comediile de moravuri *Sosesc diseară, Titanic vals, ...Escu, Visul unei nopți de iarnă,* sunt remarcabile prin verva replicilor, intrigă și varietate tipologică, satirizând parvenitismul, demagogia, moravurile electorale ale vremii, corupția unor pături sociale. Dramaturgul Tudor Mușatescu a fost dublat de multilateralul om de teatru: conducător de teatru, director de scenă, desenator de costume și afișe, regizor, critic dramatic, inspector general al teatrelor.

14 noiembrie – 45 de ani de la moartea lui **Robert Emmet Sherwood** (n. 4 aprilie 1896), dramaturg, scenarist de filme și ziarist american. Comediile și dramele sale, piese cu implicații filosofice, de atitudine antirăzboinică și de evocare istorică – dintre care cea mai cunoscută este *Pădurea împietrită* (1935) –, remarcabile prin gradația tensiunii dramatice și șocul elementului neprevăzut, atestă un temperament ironic, deziluzionat și o tendință spre paradoxul istorico-moral.

20 noiembrie – 100 de ani de la moartea poetului, dramaturgului și prozatorului englez **Oscar Wilde** (n. 16 octombrie 1854). Nonconformist, disprețuind convențiile morale, Oscar Wilde a dus o viață de ostentație și scandal. Creația sa se distinge prin subtilitatea caustică a satirei și ingeniozitatea paradoxului, prin verva scânteietoare a replicilor și rafinamentul cizelării stilistice a frazelor. Lirica sa estetică este străbătută de un cald umanitarism, iar poveștile-parabole au accente critice, de sensibilitate romantică. În domeniul dramaturgiei remarcabile sunt piesele de inspiratie bilblică (*Salomeea*), comediile spirituale de moravuri (*Evantaiul doamnei Windermere, Soțul ideal, O femeie fără importanță, Ce înseamnă să fii onest),* surprinzătoare prin dialogul cerebral și paradoxal.

22 noiembrie – 70 de ani de la nașterea actorului de teatru și film **Ion Marinescu** (m. septembrie 1998). Pe scenele teatrelor din Oradea, Reșița, Ploiești și București (Teatrul Regional „Barbu Delavrancea", Teatrul Mic și Teatrul Național) a interpretat o gamă complexă de roluri, trecând cu mare naturalețe de la romanticul *Cyrano de Bergerac,* din piesa omonimă, la fantezistul *Starbuck* din *Omul care aduce ploaia*, de la Truffaldino din *Slugă la doi stăpâni* la fascinantul *Jacques Melancolicul* din *Cum vă place* și până la figuri de voievozi din drama istorică românească.

29 noiembrie – 30 de ani de la moartea pictorului și scenografului **Alexandru Brătășanu** (n. 14 mai 1901), adept al unei concepții plastice echilibrate, sub semnul realismului, al discreției și al bunului-gust puse în practică în cadrul spectacolelor cu piesele lui Caragiale (*O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului*), Horia Lovinescu (*Citadela sfărâmată*), Al. Mirodan (*Celebrul 702*), ș.a.

Corina GUGU

Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Coperta I: *Un personaj: l'amour, adică Dan PURIC şi Carmen UNGUREANU*

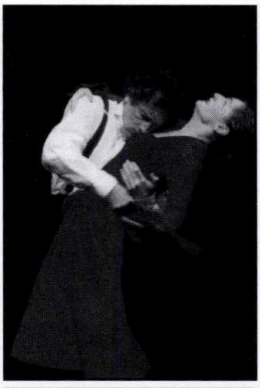


Foto: Florin Eşanu

Coperta II: *Mihai FOTINO – o aniversare de 70 ani*

Foto: Florin Ioniţă – revista „Flacăra"

Coperta III: *Elena ZAMFIRESCU şi Virgil OGĂŞANU în „Turandot" de Gozzi*

Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Regizorul Cristian PEDINO*

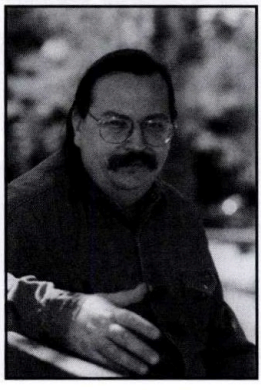


Foto: Florin Biolan

SUMAR

1 Festivalul Naţional de Teatru „I.L. Caragiale"

6 Festivaluri, Gale, Sărbătoriri

19 Rememorări: Harag György

42 Dan Nemţeanu şi cultura imaginii scenografice

47 Teatrul din Chişinău la 80 de ani

49 Interviu cu George Banu

53 Cu vaporul şi Richard Martin pe Mediterana

56 Tineri critici şi teatrul lumii

68 Interviu cu Andrij Zholdak la Sibiu

73 Păpuşi, marionete, animaţie

77 Teatre tinere

83 Spectacole

89 Teatrul din cărţi şi Cartea de teatru

92 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 10–11/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:

Oana BORŞ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Carmen STANCIU
Octavian SAIU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. Bucureşti

1 Costache Babii și Mircea Andreescu în „Portret de criminal“ de Mrožek

2 Valer Dellakeza în „Slugă la doi stăpâni“ de Goldoni

Foto: Dorian Delureanu

3 Costel Constantin și Valentin Uritescu în „Nunta lui Krecinski“ de Suhovo-Kobâlin

Foto: Mihail E. Cratofil

4/5 Marcel Iureș și Valeria Seciu în „Hamlet“ de Shakespeare

Foto: Florin Biolan

6 Marin Moraru și Marius Stănescu în „Saragosa – 66 de zile“ după Jan Potocki

Foto: Dragoș Cristescu – Mediafax Foto

7 Fülöp Erzsebet și Tompa Klara în „Deșteptarea primăverii“ de Wedekind

Foto: Bartha Laszló

8 Doina Deleanu și Vitalie Bichir în „Roberto Zucco“ de Koltès

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676

I 3818

TEATRUL azi

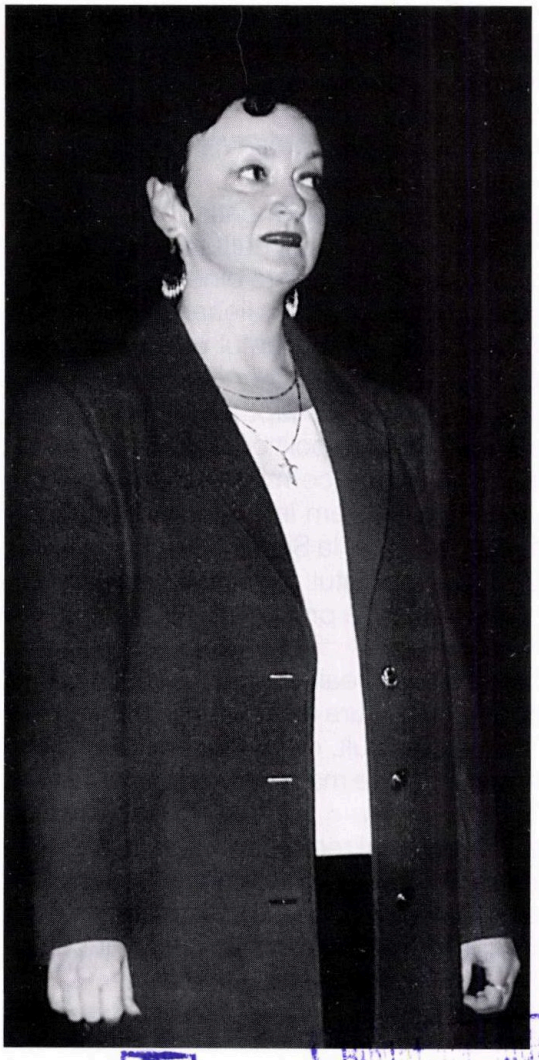
numărul 12 / 2000

Doina MODOLA

„Gala Teatrelor Naționale – un act aproape tămăduitor"

Maria Sârbu: *Sunteți directorul Galei Teatrelor Naționale, care se desfășoară o dată la doi ani la Cluj. De ce doriți atât de mult să organizați acest festival într-o perioadă atât de incertă din punct de vedere financiar?*

Doina Modola: Am impresia că Gala Teatrelor Naționale poate fi o certitudine din mai multe puncte de vedere. În primul rând, se poate reafirma importanța acestui tip de instituție, care structurează rezistența teatrului românesc, aflat într-o cumplită oscilație între ceea ce a fost, ceea ce ar vrea să fie, ceea ce poate să fie și ceea ce riscă. În condiții de nesiguranță financiară sau social-artistică, reazemul pe niște instituții care au îmbinat întotdeauna fermitatea și temeinicia idealurilor cu o disponibilitate creativă și de adaptare la actualitate, la experiment nu este decât benefic. Ar fi un act aproape tămăduitor.



M.S.: *Vă hazardați.*

D.M.: În condițiile acestea, aș spune tulburi în ceea ce privește viitorul nostru politic, în starea de scepticism și dezamăgire ce ne urmărește pe toți, am senzația că din punct de vedere al gestului civic, al datoriei noastre față de cetățenii din Cluj, festivalul e foarte binevenit. Este, de fapt, o sărbătoare a sufletului în preajma Crăciunului, un semn de nădejde sau chiar și o avansare a unei idei de mai bine în viitor. Mi se pare important să ne reamintim identitatea. Cred că artiștii sunt, într-un fel, datori să țină fanionul speranței. Parcă devine din ce în ce mai acută o nevoie interioară și o datorie morală. Dat fiind că oamenii

841.152 P
BIBLIOTECA MUNICIPALĂ TÂRGU MUREȘ

mă întreabă dacă se ține sau nu festivalul, am impresia că ei se agață de răspuns. Vor cu orice preț ca această manifestare să aibă loc în orașul lor.

M.S.: *Cum s-a făcut selecția spectacolelor?*

D.M.: Selecția s-a făcut ca de obicei. Sunt șapte teatre naționale, dintre care unul din Basarabia. E un fel de reafirmare a arealului românesc. Deși am ales texte majore, mă aștept ca în ultima clipă să fiu anunțată că cineva nu poate veni din varii motive, angajamentul fiind astăzi atât de relativ. E un stres al zilelor noastre. În același timp, însă, agitația din preajma festivalului, întâlnirea între teatre, revederea cu artiștii, dar și bucuria pe care o au clujenii așteptând această sărbătoare reprezintă un mobil profund, adevărat al manifestării teatrale.

M.S.: *Există anumite condiții privind selecția?*

D.M.: Nu avem nici un angajament. Am vrea doar să fie spectacole foarte bune, dar întotdeauna când e vorba de festivalul teatrelor naționale, alegi din ceea ce este.

M.S.: *Ce acțiuni adiacente ați programat?*

D.M.: M-am gândit să existe la această ediție două coordonate care mă interesează în mod deosebit, având impresia că sunt cele mai așteptate la Cluj. Este vorba despre atelierul de artă teatrală (regie–actorie) și de atelierul de management cultural.

M.S.: *Atelierul de management cultural a fost inițiat la ediția trecută, de acum doi ani, când a avut un mare succes la tineri.*

D.M.: Da, consider că este foarte important. Aș vrea să menționez că în vara acestui an am participat la un simpozion de management cultural, organizat la Sinaia, în cadrul căruia am urmărit strategii complexe, foarte bine puse la punct de către Fundația Culturală Europeană. Am realizat cum fiecare poate să-și dobândească atât identitatea de cetățean, cât și sentimentul unei democrații profunde, dar și sentimentul că poate contribui la restructurarea rețelelor subtile ale societății, prin intermediul cărora individul este de fapt legat, într-un mod dinamic, de executiv, de parlament, de marile structuri politice. Această interfață a fost una dintre obsesiile mele după 1990, deoarece mi-am dat seama că, neexistând strategii sau o școală de acest tip, suntem într-un fel schilodiți de gândirea de dinainte. Pentru mine, acel simpozion de la Sinaia a fost unul izbutit. Scopul predării cursului era nu numai managementul cultural, de la care eu așteptam foarte multe, ci și formarea societății civile prin artiști.

M.S.: *Apropo, la capitolul finanțe, cum stați?*

D.M.: Există o evaluare. Evident e o confruntare cu realitatea dură. De obicei, în timpul festivalului tensiunea îmi crește enorm, sperietura cu banii fiind foarte mare. Sper că rezultatele alegerilor nu vor marca, prea mult, desfășurarea Galei. Sunt convinsă că până la sfârșitul anului nu se vor produce mari schimbări în ministere.

M.S.: *De cine sunteți ajutați?*

D.M.: De sponsori. Autoritățile locale ar putea fi mai receptive de data aceasta. Oricum, ceea ce ține de noi, organizatorii, ne străduim să iasă bine. Există aici dorința actorilor de a se afla în acea atmosferă efervescentă, când lumea năvălește la teatru. Astfel, artiștii sunt recompensați pentru multe lucruri îndurate sau care le-au lipsit.

Maria SÂRBU

FESTIVALURI

Scenă din *Oameni, lei, vulturi și potârnichi*

Ion CAZABAN

Însemnări dintr-un carnet de „critică alternativă"

Până acum, *Altfest*-ul bistrițean rămâne, prin destinația sa programatică, singurul prilej de a constata, în câteva zile, ce este și ce nu este, la noi și în țările central și est-europene, teatrul alternativ.

Dacă, în restul anului, remarcăm alternanța de vechi și nou, linie generală și direcție personală, rutină și căutare, dorință și putință, veleitate și vocație din spectacolele noastre, la Bistrița, toate acestea se concentrează și devin acute în întrebarea: ce este (dacă este) teatrul alternativ?

Este „teatrul alternativ" doar o formulare „agramată" sub care nu așezăm deocamdată spectacolele unor companii mai mult sau mai puțin private?

Poate ar fi util să observăm că „alternativ" nu trebuie subordonat obligatoriu substantivului feminin „alternativă", ci mai lămuritor pentru conceptul nostru îl întâlnim în sintagma „sistem alternativ" despre care *Vocabularul tehnic și critic al filosofiei* (André Lalande, 1968) arată că este „un sistem de două sau mai multe propoziții, din care una cel puțin este adevărată. Este suma logică a două sau mai multe propoziții (care nu sunt în mod necesar exclusive una față de alta)".

De fapt, la început, s-a vorbit despre „teatru alternativ" prin analogie (cu curentul electric alternativ), anume în cazul unor spectacole care cultivau fluctuația stilistică și metodologică, la care invită deschiderea culturală postmodernă. Din anii '60, Ohlopkov declara că vrea să-l combine pe Stanislavski cu Meyerhold. La noi, Aureliu Manea va preconiza o formă de spectacol în care „se întâlnesc Artaud și Brecht".

În prezent, Dragoș Galgoțiu adoptă o concepție alternativă în cuprinsul aceluiași spectacol. Așa cum explica el, este o ieșire din conceptualizarea obișnuită, pentru a deschide perspective multiple asupra unui text dramatic, considerat „un mit", în miezul căruia există ceva care ține de însăși substanța gândirii. Dintre cei recent afirmați, tânărul Radu Afrim este atras de un „*free style* bazat pe amestecul unor formule estetice", chiar și contradictorii – un mixaj ludic de specii, forme, procedee vizuale și sonore, care poate fi convingător prin motivația regizorală.

Dincolo de rezervele lingvistice sau de accepțiile deosebite (care-l asimilează cu avangarda, cu experimentul, cu spectacolul „off-off"), teatrul alternativ este gândit ca un teatru viu, neînchistat, antivetust, în toate compartimentele sale: text, interpretare, soluții regizorale, contact cu publicul...

Din dezbaterile festivalului, s-a văzut cine vrea, și cine nu, o fixare în conținut și formă a teatrului alternativ. Rămân la părerea că nu trebuie să devină o noțiune restrictivă, exclusivistă, ci trebuie să fie mereu deschis schimbărilor socio-culturale ale prezentului.

Având ca temă generală „Interferența artelor" – de la interferența artelor în creația teatrală la interferența teatrului cu celelalte arte – festivalul bistrițean a luat, la ediția a treia, o amploare specială. S-a desfășurat în opt secțiuni, pe lângă 22 de spectacole fiind incluse dezbateri de critică (teatru-dans, teatru-imagine, conceptele de „teatralitate" și „dramă"), dramaturgie (scriitorul și scena), manageriat (corelarea inițiativelor „alternative" și buna circulație a informațiilor despre acestea), prezentări de *performance* însoțite de discuții, audiții de muzică, expoziții („Afișul teatral 1980–2000" și, pentru prima oară, una „de regizori": Dragoș Galgoțiu, Horațiu Mihaiu), lansări de carte (o premieră editorială: catalogul de scenografie *Oana Botez–Andru Dumitrescu–Velica Panduru).*

Tema festivalului s-a regăsit în montări foarte deosebite ca: *Nuntă însângerată*, *Poveste de iarnă*, *Înviere*, *Infanta – mod de întrebuințare*, *Legenda regelui Ladislau*, *Patru anotimpuri, patru femei...* Ele relevau exigențe „totale" față de actor, principal element al unei expresivități spectaculare ce putea include dans, cântec, pantomimă, măști, marionete, umbre, proiecții. Un relief aparte au avut formele teatrale dependente de forme mentale și credințe străvechi, manifestările unei antropologii culturale. Și acum câteva însemnări din carnet despre:

Nuntă însângerată de Lorca (Ansamblul de dansuri Háromszék și Teatrul „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe); modalitatea regizorului László Bocsardi tinde spre teatru-dans, mai exact este coregrafie comportamentală (comparativ, spectacolul moscovit *Figaro și ceilalți* era, în mare parte, o pantomimă de comportamente). O coregrafie care pune în relații concentrice stări intime și atitudini colective, într-un crescendo temperamental specific gitan.

Poveste de iarnă de Shakespeare (*Altfest*, Fundația „Contemporania" CIAC), imaginată de Dragoș Galgoțiu,

a fost un spectacol alternativ în sensul incipient, adică prin fluctuație de stiluri, procedee, imagini dinamice, intervenții sonore, provocând fracturarea violentă a „poveștii" și redimensionarea ei mitică, în viziunea timpului nostru.

Omul din lectică de Theodora Herghelegiu (*Altfest*, CIAC, Fundația „Contemporania", Teatrul „Act"): un spectacol „de autor", inteligent conceput și realizat pe relația continuu modificată dintre acțiune verbală și acțiune fizică, dintre discurs și existență manifestă, care va putea fi înțeles, în final, ca o parabolă a spectatorului...

Oameni, lei, vulturi și potârnichi după Cehov (Formalny Teatr, Sankt Petersburg, Rusia): evocare cvasionirică a lumii cehoviene, aducând halucinant personaje din *Pescărușul*, *Trei surori*, *Livada de vișini*, într-o seară rece, pe dealul Codrișor, la lumina făcliilor și a artificiilor care urcă pe cer și se sting în beznă. Altfel de „sară pe deal" – intertextuală...

Umezeală (Scena Plastyczna Kul, Lublin, Polonia): revăd acest teatru-imagine creat de Leszek Madzik și am posibilitatea să privesc mai „tehnic" ceea ce altădată fusese un șoc vizual copleșitor. În formele lor spectaculare de mult impuse (ca teatru-imagine, teatru-dans) căutările alternative au necesitat o perfecționare serioasă, fără diletantism, și o gândire culturală, temeinică, deloc aleatorie.

Și în acest an, s-a remarcat mobilitatea adaptării la spații diverse: de la scena obișnuită la camera oarecare, restaurant, discotecă, subsol, pivniță, clădire neterminată și până la panta unui deal împădurit... Spectacolul alternativ este o experiență emoțională distinctă, verificabilă în diversitatea conjuncturilor spațio-temporale în care-l urmărim. *Învierea*, pantomima lui Blaga, regizată de Anca Bradu nu va mai putea fi despărțită, în memoria mea, de ambianța în care se afla dispozitivul scenic, între biserica de lemn și casa țărănească, nici de mirosul ierbii de lângă noi, de strălucirea picăturilor de ploaie sub reflectoare... Probabil, *Poveste de iarnă* într-o sală bucureșteană va însemna altceva decât la Bistrița, dar nu-mi va șterge din minte spațiul de beton rece, prăfuit, cenușiu unde am văzut-o (și am simțit-o) prima oară. În teatrul alternativ, diferența reprezentațiilor în condiții diferite, efemeritatea știută a spectacolului capătă, uneori, o funcționalitate remarcabilă, un sens emoțional asumat.

Spectacolul alternativ este un exercițiu de disponibilitate, de sensibilizare la diferențe și alteritate. La mobilitatea soluțiilor teatrale se cuvine o corespunzătoare mobilitate a receptivității critice.

Scenă din ***Poveste de iarnă***

Constantin PARASCHIVESCU

Clasic și modern pe scena mondenă

Sunt pentru prima dată la Festivalul de teatru clasic de la Arad (ediția a VI-a, 8–15 octombrie 2000) și mă întreb dacă e corectă formularea – n-ar fi mai potrivit să i se spună „dramaturgiei clasice"? Dar îmi dau seama că nu asta e problema – dacă era, ar fi sesizat-o imediat spiritul viu al celui ce i-a fost vreo patru ediții director artistic, colegul nostru bonom și necruțător cu anacronismele, Victor Parhon, plecat prea repede dintre noi. Problema e că nu se mai poate juca în stil clasic tradițional, rigid, rostind un text și figurând niște fățpuri pe scenă. Nu se mai joacă intriga și caracterele, se valorifică problematica, într-o expresie originală, plastică și de joc, ce are corespondențe și ecou cu viața contemporană. Spectacolele tind mai mult spre alura unui comentariu, metaforic și de idei, a motivelor dramatice conținute, un fel de eseuri artistice care dezvoltă tema în termeni de incitantă sugestie. Din programul anunțat al Festivalului n-au venit naționalele din București și Craiova, n-a venit Teatrul Mic, Teatrul „Odeon"; Teatrul din Arad și Naționalul din Timișoara și-au schimbat opțiunile, nu chiar inspirat în ultimele două cazuri. Au fost doi Shakespeare (*Macbeth*, Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu"; *Cum vă place*, Teatrul Național din Timișoara), un Cehov (*Don Juan à la russe*, Teatrul „Odeon"), Carlo Gozzi (*Turandot*, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"), Edmond Rostand (*Romanțioșii*, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), Mihail Sorbul (*Patima roșie*, Teatrul de Stat din Arad), *Costumele* de la „Nottara" (sinteză a unor epoci clasice) și Gabriel García Marquez, căruia îi putem spune clasic al literaturii universale (*Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici*, Teatrul de Stat din Oradea). Numele lui Victor Parhon e menționat în chenar de doliu ca director artistic, directori executivi fiind Ion Văran (actualul director al teatrului) și Ovidiu Cornea. Exceptând primul spectacol, pe care nu l-am văzut (zice-se controversat), celelalte șapte i-au prilejuit singurului cronicar bucureștean aflat acolo câteva reflecții, despre care încerc să dau seama pe scurt.

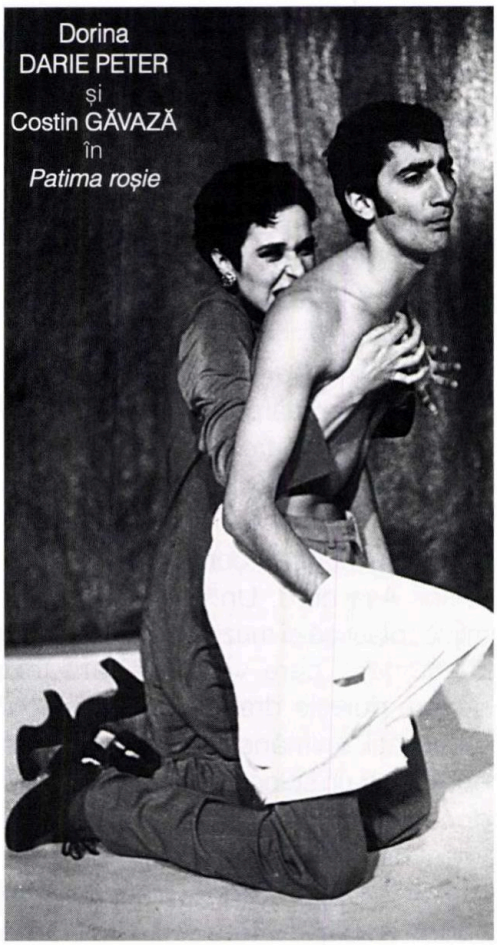
Prima ar fi legată de *bucuria și cultura teatrală a jocului*. Dacă spectacolul modern e o sinteză a valorilor culturale care-i compun imaginea, pe o deschidere de multiple semnificații (filosofice, istorice, politice, morale), atunci calitatea lui de eseu, de comentariu a problematicii conținute, capătă aripi fascinante când se concretizează printr-o declanșare reciprocă de energii, cu fantezie, tâlc și umor. Când toate datele ipotezelor scenice sclipesc într-o bucurie a jocului care contaminează. E *Turandot* de Carlo Gozzi, unde regizoarea Cătălina Buzoianu îmbină ingenios modalități teatrale diverse, într-o sinteză expresivă armonioasă, care

dezvoltă cu efect povestea crudei prințese și problematica subtextului. Fanatismul orb? în sentimente, în acțiuni, în concepții? Poate, focalizat așa. Dar cu ramificații de evantai, care-i permit treceri aluzive peste nume celebre – Confu-Țî, Lao-Țî, Mao-Țî –, ceremonii parodice din istoria mai recentă a dictaturii roșii (finalul), obsesiile agendei diplomatice balcanice – integrarea europeană etc. La frumusețea plastică (scenografia Velica Panduru), originalitatea muzicală (Iosif Herțea) și inventivitatea coregrafică (Mălina Andrei), adăugăm excelenta interpretare a actorilor (Virgil Ogășanu, Kana Hashimoto, Filip Ristovski, Andrei Aradits, Gheorghe Ifrim, Șerban Pavlu, Mihai Bisericanu, Andreea Bibiri, Alina Berzunțeanu, Valeria Ogășanu, Doru Ana, Valentin Popescu). Prezentă la Arad, Cătălina Buzoianu își urmărește cu seriozitate copilul năzdrăvan născut din har de zeiță și se bucură de tinerețea și joaca lui.

A doua reflecție ar fi determinată de *efectul registrelor contrastante în joc. Don Juan a la russe* de Cehov, într-o adaptare și regie de Gelu Colceag, îmbină parodia cu intensitatea trăirii sincere, lăuntrice, într-o compoziție care excelează prin alternanțe de tonuri și parcă de culori în ambianță. Romantismul unui *Platonov* cu Amza Pellea, dintr-un spectacol strălucit al Teatrului de Comedie de acum vreo trei decenii, e astăzi parfumul unei amintiri; tristețea unui cuceritor nefericit nu mai conturează un destin, nu mai impresionează. Un destin e acum, parcă/poate, lumea, care prin obârșie continentală sau mistică își profilează o identitate, un mod de a fi. Căruia, poate/parcă, individualitățile îi preiau amprenta, fie că vor fie că nu. Și se zbat să se regăsească, într-un context contradictoriu, derizoriu, unde definirea ființei nu mai e cu putință printr-o voință fermă, demnă, și împlinirea sclipește iluzoriu, ca într-un lac verzui cu maluri înșelătoare. E ceea ce ne face să simțim zâmbetul crispat, ochii mari deschiși către cine știe ce prevestiri și tăcerile grele ale lui Florin Zamfirescu (*Glagoliev*), cochetăria lucidă a Irinei Mazanitis (*Anna Petrovna*), candoarea și frumusețea interioară a Crinei Mureșan (*Sașa*), profilul labil și contrastant al lui Șerban Ionescu (*Platonov*), care nu joacă un personaj, ci o întreagă tipologie; serios și ridicol, autoritar și umil, cu elanuri iuți, nervoase, imposibil să-l fixezi în neprevăzut, el nu mai trăiește o dramă, ci parodia nefericirii pe care o sfidează încă. E o întreagă Rusie aici!

Costumele și *Romanțioșii* ar puncta o reflecție referitoare la *discernământul fanteziei creatoare*. Fantezia e și ea zbor zvelt de sugestii, care se înalță în sferele albastre ale spiritului pe un culoar de meditații controlat riguros de la sol. Așa cred. Un regal de pantomimă, plastică și muzică, e spectacolul *Costumele*, care vorbește fără text despre duioșia dragostei și farmecul umanității, animând scene clasice, de epocă, într-un splendid bibelou modern, desenat cu talent și tandrețe pentru trecut de Dan Puric (scenariul și regia), Irina Solomon și Dragoș Buhagiar (scenografia), Gaby Petrescu (ilustrația

muzicală) și toți cei 17 tineri care evoluează cu vioiciune acolo, în frunte cu experimentata Carmen Ungureanu. Mi-ar fi plăcut ca între scene să nu se interpună pete de întuneric, ca o cortină în timp, dar asta e numai o părere subiectivă. Zborul e fascinant și viu. *Romanțioșii* planează cu prospețime pe trambulina versurilor, parodiind inteligent și cu mult haz veleitățile melodramatice ale cuplurilor care se închipuie în tragedia de la Verona, pentru că așa e iubirea adolescentină, oarbă și predispusă la exagerațiuni. Nici vorbă de asemuire, *Sylveta* și



Dorina DARIE PETER și Costin GĂVAZĂ în *Patima roșie*

Percinet sunt doi drăgălași cu ifose care teatralizează (Gabriela Crișu, Bogdan Talașman), cei doi capi de familie în presupusă vrăjmășie, *Bergamin* și *Pasquinot*, nici gând să aţâțe ura (Tudor Tăbăcaru, Ovidiu Crișan), ba dimpotrivă, iscodesc o stratagemă pe care o pune la cale un neguțător de iluzii, *Straforel* (Victor Giurescu). Amuzamentul de deplin, farsa înviorează și efectele comice ale parodiei dirijate de Vlad Massaci (regia) au savoare și eleganță. Care nu s-au perimat în timp.

Ei, da – dar când discernământul ațipește? sau nu ia în calcul coordonatele albastre pe unde zboară fantezia? Atunci, mde, ia forma presupus modernă a cadrului scenografic și a costumelor albe din *Cum vă place* (Krisztina Nagy), dar neglijează cadrul uman, jocul, care curge corect, dar alb, fără relief (regia Mihaela Lichiardopol), deși prezențe interpretative ar fi notabile (Demeter András–*Orlando*, Claudia Ieremia–*Rosalinda*, Pavel Bartoș (mai ales)–*Tocilă*, Laura Avarvarei–*Phoebe*). Ochiul de la sol parcă ațipește, nu dă motivație și culoare peisajului spiritual al comediei filosofice. Și, apropo – unde e *Jacques*, filosoful? Trece pe acolo, dar, molipsit de atmosferă, banal și oarecare, ceea ce e inexplicabil (Florin Ionescu). Cu părere de rău pentru gazde, care m-au interesat, să zic așa, îndeosebi, *Patima roșie* prezentată de ele nu m-a convins. Că e „patimă", într-adevăr. Tânărul regizor Ion Ardeal Ieremia zice în caietul-program: „Alchimia transformării iubirii într-un veritabil instinct al proprietății

șade ferecată într-o formulă, cu ingrediente încă necunoscute rațiunii umane [...]. În linii mari, aceasta este și drama *Tofanei*...". Posibil. Dar formula (la urma urmei simplă, de când Adam și Eva pe pământ), ferecă într-atât „alchimia" încât nu se mai întrezărește iubirea, sub forma ei mai temperată (*Castriș*, *Crina*) sau pătimașă (*Tofana*). Degeaba dă tonul comentariilor în materie *Șbilț*, cu accente viguros filosofice (Călin Stanciu), că ele n-au acoperire în realitatea relațiilor care se nasc fără patimă și fior între *Tofana* și *Rudy*. Dorina Darie Peter e aspră și joacă numai nervii, Costin Găvază (despre care aflu că a întruchipat cu talent un rol principal într-o altă piesă) e aici o apariție neutră și atât. Ce alchimie? Bogdan Costea (*Castriș*) și Oltea Aciocârlănoaiei Blaga (*Crina*) pendulează între interiorizare și teatralitate reținută. Fantezia ia contururi moderne doar în decorul simplu și sugestiv al lui Doru Păcurar, în costumele asortate personajelor (rochia roșie a *Tofanei*, galbenul pal al *Crinei*, negrul de noblețe scăpătată al lui *Șbilț*), schițate de Geta Medinschi, și chiar în ilustrația muzicală, ironic romanțioasă a lui Ion Ardeal Ieremia. Dar ce caută hamalii pe acolo, care ridică mobila? ce rost are ditamai carul mortuar care invadează scena și trece peste trupul căzut al lui *Rudy*? *Rudy* apare binemersi, în scena următoare, lung și întreg, pregătindu-se pentru un final care nu e nici de dramă, nici de parodie, ci absolut artificial. Nu asta e valoarea trupei arădene, sunt convins. Ce-ar mai fi? *Fluctuațiile de nivel artistic*, iată. Am asistat la premiera orădeană cu dramatizarea după Marquez, care ne-a încântat prin fantezie și ritm, dar aici, după numai două săptămâni, ritmul s-a subțiat, afectând întrucâtva fantezia și jocul. Dar cum asta s-a întâmplat și la case mai mari (Craiova, *Slugă la doi stăpâni*, cu două ediții în urmă), nu fac un caz, ci semnalez fenomenul. *Rafinamentul cultural al publicului și snobismul*, iată. Despre rafinament pomenea Dan Puric și sălile pline de la Arad dau seamă de existența unui public cultivat, care participă cu entuziasm la performanțele artei, metaforice sau nu, și le răsplătește pe măsură. Dar și oarecare snobism, despre care o elocventă probă a dat-o într-o zi telefonul de la prefectură, în care o înaltă voce s-a plâns directorului, sfidătoare, că n-a fost invitată la un spectacol; nu la festival (care n-a interesat prefectura), ci *la un singur spectacol*, e drept, de faimă (*Turandot*). Mai e și o probă inofensivă, în presa locală, care e cu ochii prin foaier după cine mai onorează „scena mondenă", dar asta e un moft.

Festivalul e aici un veritabil *eveniment local*. Ceea ce-i îndreptățește existența. Nu e – n-a fost, cel puțin la această ediție – și un moment de *interes național*. Poate, din cauză că vine imediat după alte două – Bistrița, Timișoara –, poate că fără sufletul animatorului său, Victor Parhon, gazdele sunt mai timide, poate distanța și problemele financiare, nu știu. Dar așa, pasăre stingheră prin peisaj, contrastul mi s-a relevat mai concret, până la dilema de a mă întreba ce caut eu acolo...

TEATRUL DE ANIMAȚIE

Festivalul Gulliver – 2000

În domeniul teatrului de animație (păpuși, marionete și nu puține alte obiecte însuflețite), *Festivalul Gulliver* de la Galați s-a dovedit, în acest deceniu, cel mai constant, mai complex și mai bine structurat. Ediția a VIII-a (22–26 octombrie 2000) a programat spectacole pentru copii mici și mai măricei (*Scufița Roșie*, Teatrul „Gulliver" din Galați; *Rățoiul cel urât*, Brăila; *Motanul încălțat* și *Ivan Turbincă*, Teatrul „Țăndărică" din București; *Harap Alb*, Craiova), fermecătoare metafore pentru adulți (*Pasărea de foc*, Teatrul „Țăndărică" din București; *Micul prinț*, *Misterioasa aventură*, Teatrul „Prichindel" din Alba-Iulia), parodii savuroase (*Asmodée sau Diavolul șchiop*, Teatrul „Vasilache" din Botoșani; *Vasilache, Mărioara și invitații lor*, Teatrul „Gulliver" din Galați; *Un pedagog de școală nouă*, Baia-Mare) și explorări în domeniul teatrului de marionete (*Dragonul* de la U.A.T.C., un studiu cu marionete japoneze de tip *bunraku*; *Creație*, al Companiei „Art Meka" din București, un spectacol mixt – om/marionetă – pe motivul însuflețirii statuii care este însăși problema teatrului de animație). „Secretul" *Festivalului Gulliver* este căutarea acelui punct de frontieră în care spectacolul pentru adulți se poate întâlni cu spectacolul pentru copii. În cele mai multe cazuri, acest punct a fost atins, mai ales prin spectacolele prezentate în penultima zi a festivalului, dedicată lui Cristian Pepino la aniversarea a 50 de ani de la naștere. Pentru că dizolvarea granițelor dintre spectacolul pentru copii și cel pentru adulți pare a fi însuși programul estetic al regizorului. La secțiunea lansări de carte, cota maximă de interes a înregistrat *Dicționarul teatrelor de păpuși, marionete și animație din România*, redactat de un colectiv coordonat de Cristian Pepino. Juriul (Mircea Ghițulescu – președinte, Bianca Aburel, Mihaela Cristea, Maria Mierluț, Ion Cocora – membri) a acordat următoarele premii: Marele premiu: *Croitorașul cel viteaz*, Teatrul „Gulliver" din Galați; Premiul pentru regie: Irina Niculescu pentru *Pasărea de foc* de la Teatrul „Țăndărică"; Premiul pentru scenografie: Mihai Mădescu pentru decorul și marionetele din *Pasărea de foc* de la Teatrul „Țăndărică"; Premiul pentru interpretare: Aurica Dobrescu și Mihaela Petrariu de la Teatrul „Vasilache" din Botoșani; Premiul pentru debut: Oana Leahu pentru regia spectacolului *Misterioasa aventură* de la Teatrul „Prichindel" din Alba-Iulia. Diploma „Dan Ganea" oferită de teatrul-gazdă i-a revenit lui Daniel Stanciu pentru regia spectacolului *Vasilache, Mărioara și invitații lor*. O prezență distinsă, pe toată perioada festivalului, a fost doamna Margareta Niculescu, noua președintă a Uniunii Internaționale a marionetiștilor (UNIMA) cu sediul la Charleville Mesière, Franța, care a asistat la Adunarea generală de alegeri a Centrului Român UNIMA ce s-a desfășurat la Galați. (Maria Băcescu)

Margareta NICULESCU

„Nu cred în valorile care se stabilesc prin comparație"

Maria Băcescu: *Doamnă Margareta Niculescu, ați condus multă vreme, de fapt ați creat Teatrul „Țăndărică", ați compus un nucleu competitiv de marionetiști la București în anii '60–'70, reușind să transformați acest teatru într-unul dintre cele mai bune din Europa. Ați putea să faceți o comparație între Teatrul „Țăndărică" lăsat de dumneavoastră și cel de astăzi?*

Margareta Niculescu: Nu cred în valorile care se stabilesc prin comparație. Important este că un teatru își continuă mersul și nu fixează valori în spirit de imobilitate. Cred că Teatrul „Țăndărică" este un teatru semnificativ în peisajul artistic românesc și în lume. Readuce și exprimă valori constante și, totuși, are îndrăzneala reînnoirii, a căutărilor, ceea ce este posibil și pentru că există un grup de păpușari cu har, pasiune și o temeinică personalitate. Este o simbioză interesantă între generațiile care au fost la începuturi, cele ce au urmat și cea de acum, simbioză formată în practica unei școli de teatru.

M.B.: *Ați fost aleasă președinte al Uniunii Internaționale a Marionetiștilor. Cum înțelege UNIMA să sprijine arta teatrului de animație? Ce semnificație atribuiți acestei Uniuni?*

M.N.: UNIMA nu este un organism în afara sau în paralel cu teatrul de marionete, ci unul profund implicat în existența acestuia. Este una dintre cele mai vechi

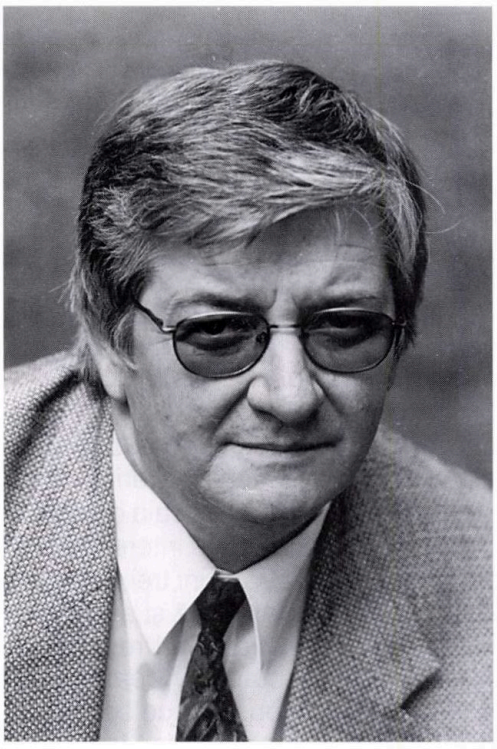
instituții, creată în 1929 la Praga. Printre țările care au contribuit la înființarea ei a fost și România, avându-l ca reprezentant pe Valerian Sesan. Al doilea război mondial i-a perturbat existența. Eu fac parte din generația de după război. În 1957 am fost invitată la Praga de marionetistul Jan Malik pentru a participa la renașterea UNIMA. De atunci au trecut 50 de ani, timp în care UNIMA a devenit mondială și numără mii de membri. Azi, se sprijină pe existența a 60 de centre naționale înființate în Europa și pe alte continente. Faptul că am fost aleasă președinte e un stimulent și o plăcere, dar și un motiv să rămân un om activ în viața teatrală românească. Este un alt tip de activitate care poate fi interesantă, dacă ești inspirat și știi să inventezi sensul acestei asociații.

M.B.: *Putem spera că veți monta și în țară?*

M.N.: Mă tentează să reiau această activitate. Am montat de curând în Spania, la Sevilla, *Capul de dragon* al lui Ramón del Valle-Inclán cu o trupă tânără. Premiera s-a bucurat de o bună primire din partea publicului. Un răspuns afirmativ a fost și formarea unui atelier de dramaturgie în Spania. Repet, această nouă perspectivă mă tentează, dar o privesc cu emoție din cauza dorinței de reușită care m-a animat totdeauna. Cred că pot găsi bucuria și răspunsul la această emoție și la noi. Mă bucur că sunt prezentă la un festival românesc, ceea ce nu înseamnă că nu aș pleda pentru deschiderea lui internațională. Schimbul de culturi a devenit acum indispensabil în toate domeniile artei. Mă bucur să-i întâlnesc pe foștii colegi, să regăsesc lumea în care am început, lumea teatrului de păpuși care este încă activă, și că particip la realizările tinerilor. Sper că activitatea mea de președinte al UNIMA să deschidă perspectiva ca sediul UNIMA să se mute în țara noastră. Mă bucur că ne regăsim...

Maria BĂCESCU

Scenă din ***Vasilache, Mărioara și invitații lor***



Titus JUCOV

Să preluăm de la copii credința în joc...

Alina Mang: *Cum s-a născut, la Chișinău, ideea Galei Internaționale a Teatrelor de Păpuși "Licurici'55"?*

Titus Jucov (directorul festivalului): În primul rând, ea se datorează existenței păpușarilor și lumii lor aparte: plină de copii, și de basme. Cea dintâi ediție a avut loc cu cinci ani în urmă și iată că acum suntem la ediția a II-a a Galei. Noi o considerăm drept un *popas* la aniversarea noastră, căci "Licurici'55" înseamnă cincizeci și cinci de ani de când există acest teatru, aflat într-o continuă mișcare și caracterizat de o frumoasă colaborare între generații. Pentru noi, pentru Teatrul "Licurici", ea reprezintă un bilanț al activității din timpul celor cinci ani, o dare de seamă față de colegii cu care colaborăm. Fie că ne-au invitat la festivalurile organizate de ei, cum ar fi teatrele din Galați și Botoșani, fie că există un schimb cultural continuu: noi am montat la Târgu-Mureș și ei au montat aici, la noi, același fiind și cazul teatrului din Arad, al celor din Hmelnițki și Simferopol (Ucraina) etc., suntem bucuroși să-i avem alături la această sărbătoare a noastră.

A.M.: *Ce ne puteți spune despre invitații dumneavoastră?*

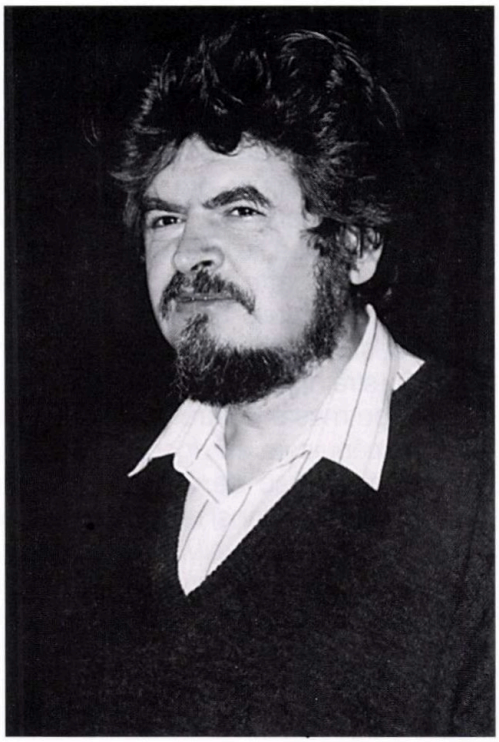
T.J.: În acest an am avut o participare mai bogată. Au fost prezente trupe din șapte țări: Germania, Letonia, Rusia, Moldova, Turcia, Ucraina, România. Ne mândrim că a făcut parte din festival spectacolul tradițional de păpuși *karagöz* din Turcia, sau cel al Teatrului Laku Paka din Germania. Teatrul "Ognivo" din Moscova, condus de Stanislav Jeleskin, este unul dintre cele mai bune din Federația Rusă și a adus la această ediție un spectacol original (*Cățelul lunii*) cu decorul semnat de V. Mazuras, unul dintre scenografii foarte cunoscuți ai teatrului de păpuși. Apoi, teatrul din Simferopol (Ucraina) a prezentat un spectacol (*Măgarul și steaua*) de asemenea cu o scenografie deosebită a Irinei Uvarova. Alături de acestea au mai fost invitate trupele teatrelor din Hmelnițki (Ucraina), din Riga (Letonia) și cinci reprezentanți ai României: Arad (*Rățușca cea urâtă*), Botoșani (*Asmodée sau diavolul șchiop*), Brașov (*Povești trăsnite pe scări sucite*), Galați (*Gulliver în Țara Liliput*), Iași (*Păcală*). Eu consider că teatrul de păpuși din România este astăzi la un nivel profesionist, de la care învățăm, dar poate că și ei învață câte ceva de la noi.

A.M.: *A existat o selecție a spectacolelor incluse în program?*
T.J.: Sigur că da. Mai întâi au fost selectate teatrele care vor participa, iar apoi spectacolele, care, înainte de a fi invitate, au fost văzute de mine. Am luat acest lucru în serios pentru că vreau ca Gala să ne onoreze și pe noi, dar și pe spectatorii noștri. Ei trebuie să vadă, din teatrele cu care colaborăm, producțiile cele mai importante.
Ceea ce m-a interesat, în special, a fost să-i convingem pe spectatori și pe critici că mijloacele de expresie ale teatrului de păpuși sunt nemărginite... De aceea, s-au putut vedea la această Gală omul-mască, păpușa pe mână, pe tijă, spectacole tradiționale jucate la paravan, dar, mai ales, s-a insistat pe relația actor–păpușă. Caracteristica principală a acestui gen de teatru rămâne diversitatea, fie la nivelul imaginii, formei, sau al percepției.
A.M.: *Ce părere aveți despre teatrul de păpuși de astăzi?*
T.J.: Astăzi trebuie avut în vedere, atunci când se montează un spectacol, acea vârstă a copilăriei căreia i se adresează, căci copilăria are vârste diferite. Orice spectacol de teatru de păpuși trebuie să aibă un al doilea plan: în sală e prezent și copilul, dar și omul vârstnic, iar spectacolul trebuie să prezinte interes pentru amândoi. Dacă vorbim despre lucrul la montarea propriu-zisă, sunt trei elemente pe care aceasta se bazează: dramaturgia, componenta artistică și atmosfera sănătoasă de creație. Când unul lipsește, se exclude șansa unei reușite, iar fără atmosferă sănătoasă e imposibil de creat un spectacol. Aceasta este credința mea. Eu cred în noile tendințe ale teatrului de păpuși. Orice spectacol e o căutare de noi mijloace de expresie. Noi ducem mai departe arta Margaretei Niculescu (România), a lui Serghei Obrazțov (Rusia), a maestrului Roser (Germania), ne-am îmbogățit de la ei. Dar pentru a mai face un pas există o singură condiție: în fiecare spectacol să fie inventat ceva nou. Fără aceasta se pierde premisa unui teatru viu. Din cele aproape douăzeci de spectacole incluse în Gală, nu toate, dar câteva cred că au această premisă a noului.
A.M.: *Dacă ar fi să comparăm cele două ediții, cum vi se pare aceasta?*
T.J.: În primul rând, această a doua ediție are invitate teatre noi. În al doilea rând, consider că nivelul spectacolelor este mult mai ridicat, iar în al treilea rând, Teatrul "Licurici" – după o muncă de cinci ani – a prezentat la această ediție șase spectacole, selectate din cele montate în toată această perioadă. La patru dintre ele regia o semnez eu (*Papagalul pai*, *Prin poveste rostogol*, *Cu oalele sparte*, *Făt-Frumos din Lacrimă*); *Ascultă clopoțelul din inima mea* e în regia lui Valeri Volihovski, actualul președinte al Centrului Național UNIMA din Rusia și un spectacol de Boris Azarov: *Arlechino*. Toate aduc diversitate în estetica artei păpușărești, diversitate cu care mă mândresc.
A.M.: *Cu ce gânduri porniți spre viitor?*
T.J.: Să credem întotdeauna că va exista mâine. Să preluăm de la copii credința pe care o au în jocul lor; căci doar aceasta, alături de dorința de a trăi, îți dă puterea de a exista astăzi. Despre ediția următoare? Teatrele cu care colaborăm vor fi prezente și la "Licurici'60", dar cred că vom avea și alți invitați. La "Licurici" doresc să vină noi regizori, să cunoaștem activitatea altor teatre, să avem noi spectacole, cât mai originale. Eu cred în acest viitor...

Alina MANG

Valentin DOBRESCU

„E mai greu să transmiți idei, trăiri, simțiri prin intermediul unui obiect"



Costin Manoliu: *Cum ați descoperit arta actorului-păpușar?*

Valentin Dobrescu: Tatăl meu, Tache Dobrescu, a fost pictor-scenograf la Teatrul „Vasilache" din Botoșani și o perioadă directorul teatrului, ca mine acum. Am crescut în teatru, am învățat această artă a mânuirii păpușilor și marionetelor și, în 1973, am fost angajat la Teatrul „Vasilache" ca actor-păpușar. Această profesie am învățat-o permanent de la colegi și, de asemenea, prin centrele de perfecționare, unde am întâlnit actori-păpușari foarte valoroși, din întreaga țară, am întâlnit oameni de cultură, critici de teatru, care ne-au ajutat să înțelegem mai bine arta noastră.

C.M.: *Care este diferența structurală, psihologică dintre actorul de teatru dramatic și cel de teatru de păpuși?*

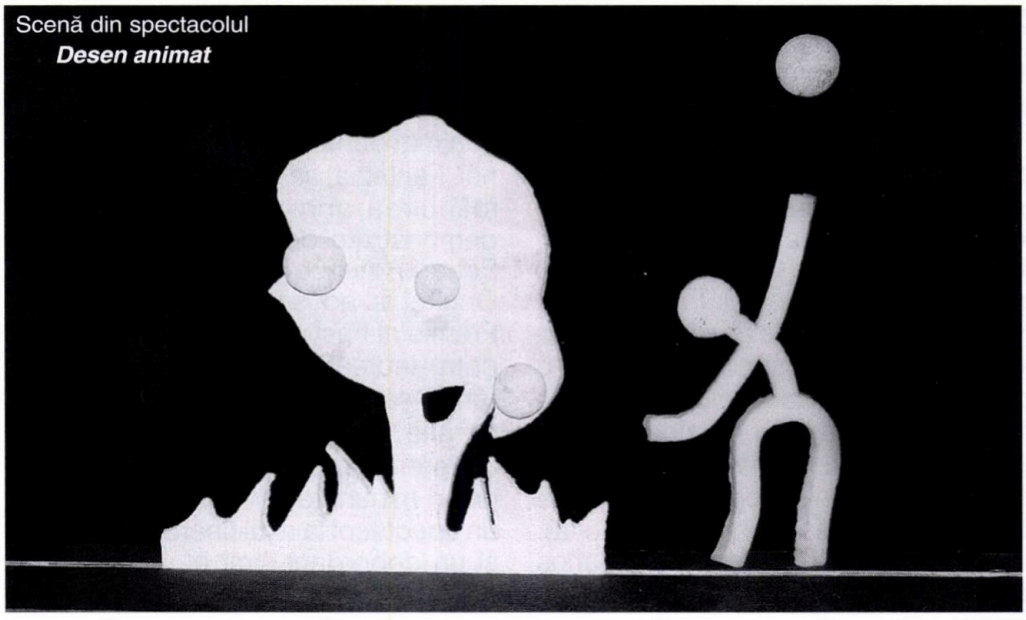
V.D.: Sunt două genuri de artă complet diferite. Toți cei care concură la realizarea unui spectacol în teatrul de păpuși – actori, regizori, scenografi, luminiști, sunetiști – trebuie să fie specializați în teatrul de păpuși. Între actorii celor două genuri, diferența e enormă. Psihic trebuie să fie altfel construiți. Actorul-păpușar trebuie să fie un altruist. El rămâne un anonim. Tot sufletul său, toată dragostea sa, sunt transmise prin intermediul unui obiect. Există spectacole în care actorul e la vedere alături de păpușă. Nu sunt contra lor. Nu sunt însă de acord ca păpușa să devină recuzită în mâna actorului. Atunci păpușa este moartă și actorul-păpușar devine un nespecialist în teatrul dramatic, așa cum este actorul de teatru dramatic în teatrul de păpuși.

C.M.: *Nu e frustrant acel anonimat în spatele păpușii, al marionetei?*

V.D.: Ca actor nu am simțit niciodată o astfel de frustrare. Dacă iubește această artă, în timpul spectacolului actorul-păpușar se identifică, se contopește cu păpușa, prin care toate sentimentele sale sunt transmise spectatorului. E mai greu să transmiți idei, trăiri, simțiri prin intermediul unui obiect. Dacă reușești, satisfacția este enormă.

C.M.: *Cum ați făcut pasul spre regia spectacolelor de teatru de păpuși?*
V.D.: Am lucrat cu foarte mulți regizori și, la un moment dat, am simțit chemarea de a face și eu spectacole. Altfel decât cele făcute de cei cu care am lucrat. Am început spectacole în stilul tradițional, cu păpușa la paravan: *Scufița roșie*, *Muzicanții din Bremen*. Am fost nemulțumit. Mi se părea că nu dă posibilitate actorului să se exprime lejer. Păpușa era foarte limitată. De aceea, am luat marioneta, i-am tăiat ațele și am trecut actorul în spatele ei. Am renunțat și la tijă, la sfori și am făcut o marionetă care să fie mânuită din spate, să fie pe masă. Am văzut că acest gen de marionetă are foarte multe posibilități de expresie. E mai atractiv pentru spectatori să vadă omul întreg, să vadă mișcarea păpușii și a omului. Am început să creez recitaluri, cum a fost *Pianistul*, *Adam și Eva*, *Podul cu păpuși*, foarte bine primite în țară și în străinătate. După aceea am continuat să perfecționez genul acesta cu păpușa pe masă. Pentru spectacolul *Aventurile lui Chiț*, am realizat o marionetă care se mânuiește cu doar două sârmulițe: o balerină. Am făcut apoi marionete care se mânuiesc de către trei persoane, de două persoane. Acest gen dă posibilitatea actorilor și regizorului să inventeze permanent.
C.M.: *În cadrul festivalului de artă neconvențională „La strada" de la Sibiu, am văzut un excelent spectacol semnat Valentin Dobrescu: „Asmodée sau diavolul șchiop". Textul acestui spectacol, scris de dumneavoastră, funcționează pe mai multe paliere de receptare. Unul pentru copii, un altul pentru adulți.*
V.D.: Am fost inspirat de prima parte a textului scris de Lesage: întâlnirea dintre diavol și student. Apoi am inventat toate acele călătorii prin întreaga lume. În momentul de față sunt puține texte noi, care să fie mai aproape de gustul publicului din ziua de azi. Copiii care vin la teatrul nostru sunt de obicei însoțiți de adulți, fie de cadre didactice, fie de părinți sau bunici. Spectacolele de păpuși se adresează, în primul rând, copiilor. Dacă adultul vine și se plictisește în sală, nu-l va mai aduce pe copil a doua oară. De aceea, am vrut să realizez un spectacol care să capteze atât atenția copiilor cât și a adulților. Copilul să aibă partea lui de educație, în timp ce adultul să fie atras de anumite idei, mesaje ale textului pe care, poate, copilul nu le pricepe. Acest spectacol, care aparent se adresează tinerilor și publicului matur, a fost excelent receptat de copii cu vârste de la 3 la 5 ani. Cred că așa trebuie concepute spectacolele cu marionete și păpuși!
C.M.: *Care au fost realizările Teatrului „Vasilache" din Botoșani în ultimul an?*
V.D.: În stagiunea precedentă, am fost în Croația, la Rjeka, cu recitalul *Adam și Eva*. Anul acesta, la Chișinău, cu *Aventurile lui Chiț*, am luat Premiul I. Cu spectacolul *Asmodée sau diavolul șchiop* am participat la Festivalul „Ion Creangă" de la Bacău, unde am obținut *Marele Premiu* și *Premiul pentru interpretare masculină*, pe care l-a primit Cristinel Onofrei. Cu același spectacol am fost la Festivalul „La strada" (Sibiu). În luna octombrie, la Botoșani, am organizat ce-a de-a 7-a ediție a *Galei Internaționale a Recitalurilor Păpușărești*, cu o participare prestigioasă.
C.M.: *Care e partea cea mai fascinantă pentru cel care trăiește din interior teatrul de păpuși?*
V.D.: Totul e fascinant în această artă. Teatrul de păpuși înseamnă iluzie, vrajă, miraj. Rămâne doar ca noi să le creăm.

Costin MANOLIU



Scenă din spectacolul
Desen animat

Carmen STANCIU

Imaginea scenică este tocmai prezența vie a actorului

Între artele spectacolului, Teatrul de Păpuși (mai corect definit drept "teatru de animație") este un spațiu marcat de o "incertitudine esențială" ce exploatează la maxim capacitatea noastră – artiști sau spectatori – de a ne autoiluziona. Un spațiu infinit în care fenomenele se întrepătrund, în care legile fizicii au o valabilitate relativă și sistemele de referință devin cvasiinoperante în care guvernează un singur simbol (emotiv-transcendent): păpușa.

În teatrul de păpuși, actul creator coincide cu însuși personajul creat-o "ființă" dual, cu viață proprie, ce depășește limitele impuse de artist, o ființă autonomă, mereu și mereu recreată în colaborare cu spectatorul. Și totuși, iluzia scenică este tocmai prezența vie a artistului păpușar. El e cel care "injectează" materia potențială – obiectul animat – cu energie; miracolul comunicării se produce doar prin mâinile, prin corpul "injectorului".

La Botoșani se organizează, din doi în doi ani, o Gală dedicată tocmai lor, celor care au ales "anonimatul", care au hotărât să rămână în întunericul scenei sau în spatele paravanului. Teatrul "Vasilache" a invitat la *Gala Internațională a Recitalurilor Păpușărești* (a șaptea ediție) opt companii teatrale din România, Republica Moldova și Ucraina. Chiar dacă nu toate spectacolele prezentate s-au circumscris ideii de recital, am putut constata – fără excepție! – că artiștii din acest domeniu simt

o nestăvilită nevoie de a se exprima. În fapt, spectacolele-recital prezente la Botoșani au re-compus istoria evolutivă a genului. De la teatru popular, ca în *Vasilache și Mărioara* realizat de Daniel Stanciu la Teatrul "Gulliver" din Galați sau *Vertep*, un minunat one-man-show construit pe tema clasică a Irozilor, interpret și regizor Volodimir Zavalnjuk (totodată și director al Teatrului "Un singur actor" din Kiev), până la încercări de plasare a spectacolelor într-o zonă de contact a artelor, ce îmbină tehnica animației cu muzica, dansul sau pantomima: *Contraste* (realizat și interpretat de Alla Bogdan și Nicolae Poghirc – Teatrul "Colibri" din Craiova), *Fantezii pe teme de Jazz* (regia Marius Rogojinski – Teatrul "Vasilache" din Botoșani) sau *Fetița cu chibrituri* (cu Diana Boboc – Teatrul de Păpuși din Timișoara). Celelalte reprezentații au confirmat faptul că majoritatea teatrelor de păpuși din România (de dincolo și dincoace de Prut) preferă montările realizate într-o manieră realistă, bazate pe o poveste clară, cu păpuși frumos colorate, formulă care oferă copiilor și interpreților, deopotrivă, o bucurie simplă și directă – *Aventurile unui cățeluș* (regia Alezandru Melniciuc – Teatrul Municipal de Păpuși din Chișinău), *Degețica* (regia Laurențiu Budan – Teatrul de Animație "Vasile Alecsandri" din Bacău), *Regina fulgilor de nea* (după "Crăiasa zăpezii", regia Victor Ștefaniuc – Teatrul "Guguță" din Chișinău). Mai aproape de ideea de recital, *Sufletul* (regia și interpretarea Valeriu Josan, scenografia Angela Josan – Teatrul de Marionete din Chișinău) a prilejuit publicului întâlnirea cu o serie de "numere consacrate" ale teatrului de păpuși (*balerina, muzicantul, dansatoarele*) reunite de ideea generoasă a "transferului de viață" de la artistul-mânuitor la marionetă.

Spectacolul *Desen animat* a demonstrat încă o dată că la Teatrul "Vasilache" din Botoșani se întâmplă lucruri importante, că aici există, azi, cea mai bună trupă de păpușari de la noi. Fantezia, sensibilitatea și mai ales mânuirea aproape de perfecțiune demonstrate de interpreți – Mihaela Petrariu, Aurica Dobrescu și Cristinel Onofrei au adus acestui recital Marele Premiu al Festivalului. E drept, au fost patru laureați, celor trei artiști alăturându-se regizorul. Valentin Dobrescu se află, neîndoios, la un apogeu al carierei sale. Inventator de tâlcuri și jocuri minunate, el își păstrează de la un spectacol la altul tinerețea spiritului și un debordant simț al umorului. Iar *Desen*-ul său *animat* mi-a amintit, nu numai prin titlu, ci și prin *orizonturile* deschise de celebrul *Omuleț* al lui Gopo.

S-au bucurat de premiile înmânate de președintele juriului, Brândușa Zaița Silvestru (aflată "acasă" atât în Teatrul de Păpuși cât și în Botoșani, locul unde s-a născut), și Volodimir Zavalnjuk (*Premiul I* pentru *Vertep*, un spectacol-bijuterie ce ne-a umplut inimile de bucuria sărbătorii de Crăciun), Natalia Ostantinko, o tânără și talentată actriță din Chișinău (*Premiul al II-lea*, pentru rolul din *Aventurile unui cățeluș*), Valeriu Jasoan (*Premiul "Tache Dobrescu"* pentru recitalul *Sufletul*) și Cristinel Onofrei (un *Premiu Special al Juriului* ce și-a dorit să marcheze arta acestui excelent marionetist).

Am părăsit Teatrul de Păpuși "Vasilache" din Botoșani cu sentimentul că în clădirea micuță, pierdută pe o stradă ce mai păstrează amintirea târgului bogat și cosmopolit de altă dată, s-a petrecut ceva frumos și important, că am lăsat în urmă ceva *viu*, – poate o inimă care bate pentru artiștii-păpușari și pentru arta lor întru bucuria noastră.

Irina IONESCU

Frumos, simplu, esențial

În lumea păpușilor românești, Cristian Pepino este garantul calității. Știe – ca nimeni altul – să decupeze, să povestească, să modeleze și să coloreze fără să încarce sau să întunece inutil. Nu plictisește niciodată. Are simțul măsurii. Își construiește echilibrat spectacolele. Intuiește perfect, grație unui talent deosebit, ce și cât să combine. A învățat, în urma bogatei sale experiențe scenice, când să insiste asupra unui element și unde să se oprească. Selectează, prelucrează și prezintă cele mai interesante istorii, cele mai frumoase imagini. Lucrează profesionist, cu echipe bine alese, nelăsând nimic la voia întâmplării. Și-a creat un stil pe care nu ai cum să nu-l recunoști prin liniile lui clare și perfect conturate. Nu te lasă să pleci de la teatru fără un sentiment de admirație sau... de invidie. Ambele foarte puternice, însă. *Lampa lui Aladin,* cea mai recentă premieră a sa, nu face excepție. Componentele tradiționalului – deja – stil Pepino pot fi detectate cu ușurință și aici, fără ca acest lucru să împiedice în vreun fel construcția firească a spectacolului. Actorii, păpușile uriașe, micile obiecte de recuzită, costumele, ritmurile orientale, comicul de situație își joacă fiecare rolul tălmăcind împreună povestea fantastică (putea fi altfel?!) a Șeherezadei. Nimic în plus, nimic care să dăuneze armoniei.

Păcat că fotografia alăturată, ce ne-a fost pusă la dispoziție de secretariatul literar al Teatrului de păpuși și marionete "Ciufulici" din Ploiești, nu este la fel de expresivă.

Teatrul de păpuși și marionete "Ciufulici" Ploiești – Lampa lui Aladin. **Regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Vasile Mihăilă. Distribuția: Nelu Neagoe, Lucian Orbean, Carmen Bogdan, Ana-Maria Premac, Mircea Cârlig, Cătălina Radu, Marian Ogescu, Mihai Androne, Paul Niculae.**
Data premierei: 5 octombrie 2000.

DIN VEAC

Daniela GHEORGHE

Comedia românească și femeile ei emancipate

Dacă în alte țări apariția teatrului cult a precedat închegarea națiunii și a statului modern, la noi cele două fenomene coincid într-un paralelism care a avut consecințe însemnate pentru creația dramatică în general și pentru comediografie în particular. Repertoriul destinat tinerelor trupe actoricești se alcătuiește ca răspuns la o urgență culturală, în timp ce preocuparea pentru calitate trece pe planul secund. Alecsandri și Caragiale rămân singurii creatori de comedie în adevăratul înțeles al cuvântului. Precursorii și contemporanii lor (mulți dintre ei dramaturgi "de ocazie") ne-au lăsat, cu câteva excepții, lucrări modeste.

La prima vedere, situația se explică prin dificultățile inerente oricărui început. Dar, în realitate, lucrurile nu stau tocmai așa. Absența unei tradiții proprii solide nu a împiedicat câtuși de puțin apariția lui Caragiale, după cum în destule alte scrieri de gen putem observa, printre stângăcii, semnele talentului și ale unui meșteșug dramatic pe care autorii încep să-l deprindă. Caracterul facil și adesea conjunctural al majorității producțiilor comice din secolul trecut nu poate fi pus, deci, exclusiv pe seama lipsei de experiență ori înzestrare a celor ce și-au exersat condeiul în domeniu. Există, însă o cauză mai adâncă, decurgând din însuși climatul epocii. După dezagregarea regimului fanariot, și mai ales după Tratatul de la Adrianopole din 1829 (care scotea Principatele de sub monopolul comercial turcesc și croia făgaș economiei capitaliste), ritmul istoriei se accelerează treptat în deceniile următoare. Mișcarea pașoptistă, introducerea regimului constituțional și Unirea, crearea așezămintelor burgheze, obținerea Independenței, proclamarea regatului României sunt tot atâtea etape în tentativa recuperării unei întârzieri de secole. Mediul citadin, și îndeosebi orașele mari, suferă transformări importante. Sunt împrumutate, cu mai mult sau mai puțin succes, formele civilizației occidentale. Peisajul social (până nu de mult centrat în jurul binomului boier-țăran) se diversifică. Idei noi agită spiritele. Politica nu se mai face la un nivel inaccesibil cetățeanului de rând; jurnalele îi deschid o fereastră de la care poate urmări cum merg treburile în stat.

Într-un asemenea context, *comediografia va fi, în bună măsură, rezultatul impresiei puternice pe care o provoacă dinamica înnoirilor.* Autorii sunt interesați mai degrabă să capteze prompt ecourile lumii de dincolo de scenă, fie și cu mijloace naive, decât să-și perfecționeze arta: "teatrul" vieții contemporane este suficient de însuflețit pentru a fi

Maria CIUCURESCU
în *Veta* din
O noapte furtunoasă

transferat *tale quale* pe scenă, în laturile lui rizibile. Cum scria Matei Millo într-un articol publicat în "Românul", în 1874, aluziile pline de "sare și piper" la actualitate puteau asigura mai ușor succesul unei piese decât calibrul ei literar. Însăși capodopera comediei românești, *O scrisoare pierdută*, pornește în fond de la o realitate punctuală: alegerile pentru corpul legiuitor însărcinat, în 1884, cu revizuirea Constituției. Evident, geniul lui Caragiale a ridicat piesa în planul clasicității perene, iar momentul politic din care se inspiră nu va mai conta pentru spectatorii din generațiile următoare; pentru istoricul de teatru, însă, raportul ei strâns cu evenimentele la zi este simptomatic.

În mai toate cazurile, autorii și publicul sunt, împreună, prizonierii psihologici ai momentului și se lasă fascinați de pitorescul unei lumi în plină prefacere. *Niciodată legătura dintre teatrul comic și societate nu a fost atât de viguroasă, directă, vizibilă.* Producțiile de gen semnate de C. Facca, Heliade, C. Bălăcescu, Gh. Asachi, I. Dimitrescu-Movileanu, M. Kogălniceanu, G. Baronzi, C. Negruzzi, Matei Millo, frații Caragiali, G. Sion, Iacob Negruzzi, Iosif Vulcan ș.a. pot să fie mai mult sau mai puțin stângace, dar ne farmecă, în schimb, prin prospețimea observației, prin surprinderea unei lumi ce se trezea la luminile civilizației. Puse cap la cap, ele alcătuiesc o anexă *sui-generis* a istoriei politice și sociale, o fidelă cronică umoristică a timpurilor.

În acest "documentar" satiric al epocii, compus atât din texte originale, cât și din adaptări, personajele feminine ocupă un loc aparte. Lucrul este lesne de înțeles, întrucât femeile s-au integrat mai repede și mai entuziast decât bărbații în procesul europenizării, cel puțin în privința formelor exterioare. Ele sunt primele care leapădă veșmântul oriental, năzuiesc să se emancipeze, impulsionează cizelarea moravurilor – devenind astfel aprige adversare ale vechilor obiceiuri. Fenomenul este acompaniat însă și de excese; femeia ajunge una dintre țintele preferate ale autorului comic fiindcă vrea distracții mai variate, toalete mai elegante, locuințe mai luxoase. Bovarismul latent al sufletului feminin, stimulat și de lecturi romanțioase, le face pe eroine să sesizeze rapid posibilitățile pe care le deschide o lume făurită după tipar occidental. Strălucirea vieții mondene, călătoriile, aventura – iată țelul acestor personaje, care, în mod previzibil, vor fi sancționate pentru discrepanța dintre ceea ce sunt și ceea ce aspiră să fie – sau să pară. Vedem, astfel, că așa-zisul rafinament nu este decât o maimuțărire stridentă a modei apusene, că pretențiile depășesc mult bagajul cultural și resursele bănești ale eroinelor. Dar mai vedem și ceea ce autorul comic nu putea să vadă prea limpede, în epocă: *un indiciu de emancipare, nu numai a femeii, dar și a categoriei din care face parte, un indiciu al mutațiilor sociale și al modernizării ce vor deveni manifeste spre sfârșit de secol, cel puțin în mediul orășenesc.*

Germenii noului stil de viață încolțesc, timid, încă din primele decenii ale veacului. În comedioara în versuri *Amoriul și toate harurile*, Costache Conachi se plânge că, în timpul ocupației dintre 1806–1812, femeile se plimbă toată ziua pe ulițele Iașiului cu "butca", pentru a fi admirate de ofițerii ruși; ele sunt "foarte împodobite" și poartă "corsetă". Dar răspândirea modei și obiceiurilor apusene ia oarecare amploare abia după 1830, fiind

salutată de unii și iritându-i teribil pe alții. Dintre ultimii face parte și Costache Facca; el scrie în 1833 *Comodia vremii sau Franțuzitele*, în care două demoazele cu "educație", se îmbracă după ultimele jurnale de modă pariziene, știu să danseze cadrilul și practică în saloane "de peti je inosan". Antibonjurist convins, Facca apelează la șarja apăsată: eroinele lui nu sunt decât niște fandosite, care agresează bunul-simț cu limbajul lor saturat de franțuzisme și manierele lor caraghioase. La Costache Caragiali ciocnirile dintre vechi și nou îmbracă forme vehemente. Două dintre piesele actorului-dramaturg (*Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt* –1846 și *O soaré la mahala sau Amestec de dorințe* – 1847) ne introduc în mediul breslașilor și al micii burghezii bucureștene. Ambele piese susțin că fiecare ins are utilitatea lui socială și demnitatea lui; prin urmare, toți oamenii trebuie să fie egali – o idee des vehiculată în anii premergători revoluției pașoptiste. În același timp însă, Costache Caragiali dezaprobă cu tărie faptul că păturile mijlocii prind și ele, încet-încet, gustul seratelor, al balurilor, al lecturii. Firește, inițiatoarele unor asemenea "nocive" schimbări nu pot fi decât personajele feminine. În *Îngâmfata plăpămăreasă*, Ancuța va fi ridiculizată pentru că își dă aere de cucoană, își face salon, vrea să se plimbe la șosea; nevinovata dorință de a asista la o "seară de luminații" îl determină pe stăpânul casei să-i administreze o severă corecție corporală. Este blamat și faptul că Ancuța îi angajase un dascăl nepoatei, pentru a o învăța *să citească*. În *O soaré la mahala*, Mândica intră în conflict cu soțul ei Anastase fiindcă acesta, om de modă veche, nu-i tolerează ambițiile mondene. Mândica își vrea bărbatul "mai delicat", și nu "sălbatec, mojicos, grosolan"; ea organizează serate unde se joacă gajuri, "un joc atât de noblu și care acum e de bonton". În replică, Anastase ține discursuri moralizatoare și pune capăt "mascaralâcurilor" care i-au invadat căminul. Că "îngâmfata plăpămăreasă" e cât pe ce să-și arunce nepoata în brațele unui fante de mahala și că Mândica ajunge la un pas de adulter – acestea sunt amănunte care țin de intrigă. Pentru noi, de reținut este altceva: în amândouă piesele, pledoaria pentru egalitatea cetățenilor, concept fundamental în statul modern, este dublată de o aspră critică la adresa imitării civilizației occidentale. Asemenea altora, Costache Caragiali nu sesizează că este vorba aici de *două fațete ale aceluiași fenomen*. Cu alte cuvinte, chiar dacă propovăduiește egalitatea, el consideră că fiecare categorie socială trebuie să-și cunoască lungul nasului. Astfel de contradicții, firești într-o epocă deocamdată confuză, se vor estompa spre 1880, când mica burghezie își consolidează statutul. În *O noapte furtunoasă* (1879), nepotul lui Caragiali ne va da o cu totul altă imagine a femeii din clasa de mijloc. Aici, Veta este numită "cucoană", iar termenul și-a pierdut cu totul conotația peiorativă; nu mai puțin, Jupân Dumitrache nutrește o mândrie părintească pentru tânăra lui cumnată Zița și o divorțează fără să stea pe gânduri de "mitocanul" Țircădău, nepotrivit cu o ființă delicată, care a studiat trei ani la pension.

Subtile schimbări de mentalitate se înregistrează însă și între contemporanii lui Costache Caragiali, la jumătate de veac. Chiar dacă tipul femeii moderne, adus pe scenă, este exagerat și ridicol,

chiar dacă intențiile sunt acut satirice, personajele nu mai sunt, neapărat, reprobabile. Ele degajă vitalitate, acționează energic asupra anturajului lor și nu tot ceea ce fac sau spun merită oprobriul. De pildă, Eliza din *O bună educație* (1845) de C. Bălăcescu nu ezită să înfrunte autoritatea paternă și să strice o căsătorie aranjată negustorește; exaltarea Elizei, fiică de mic comerciant și absolventă de pension, se alimentează din senzaționalele aventuri ale literaturii de serie (parodiate cu haz), dar și – cum întrezărim printre rânduri – din nonconformismul generației bonjuriste. La rându-i, postelniceasa Pistimița din *Don Gulică sau Pantofii miraculoși* (1853) de Al. Depărățeanu înfruntă autoritatea soțului. Ea susține că numai în haremurile din Orient soțul este stăpânul soției, pe când "țările noastre s-au civilizat acum". Avidă cititoare, Pistimița îi încurajează pe tineri "să progreseze într-una din științele secolului nostru". Bineînțeles că, pe de altă parte, emancipata postelniceasă toacă banii, îmbrăcându-și familia după modă și decorându-și casa într-un stil a cărui "magnificență" să uimească mahalaua.

În *Muza de la Burdujăni* (1851) de Negruzzi, apare prețioasa ridicolă autohtonă. Cucoana Caliopi este poetă și muzicantă, a înnebunit târgul cu disertațiile sale metafizico-literare, îi plac oamenii de gust și limbajul rafinat. Ca mai toate personajele feminine, din epocă, ea este în pas cu moda și îl sfătuiește pe ruginitul șătrar din vecini să poarte "pantalon elegant", "botine cu glanț" și "un bonjur (haină, *n.n.*) făcut după jurnal". Această obsesie a modei, care le bântuie pe eroinele din comedia vremii, pare rodul purei frivolități. În realitate, ele știu că în timpul lor (mai mult decât în oricare alta) *vestimentația are rolul unui egalizator social.* Spre deosebire de straiele orientale, diferențiate în funcție de categorii, costumul modern putea reduce, măcar aparent, distanța dintre cinurile inferioare și protipendadă în sânul boierimii, sau – după desființarea acesteia – dintre moșier, intelectual, funcționar etc. Cum bine observa Alecu Russo, "între doi oameni cu fraci, pantaloni și pălărie, pas de recunoaște care îi de viță, care îi om nou; educația și pantalonul au astupat șanțurile ce despărță clasele boierești" (*Studie moldovană*, 1851).

De la 1840 și până prin deceniul opt, se va închega în universul comediei un întreg grup de personaje feminine emancipate (sau pretinzându-se astfel), de vârstă și condiție socială diferite. Intră aici: Săftica, spirituala cuconiță dintr-o mahala ieșeană, la curent cu toate "novitalele" și expertă în materie de intrigi galante (*Două femei împotriva unui bărbat* de M. Kogălniceanu); scăpătata Gahița Rosmarinovici, care oftează de dorul străinătății și, în lipsă de altceva, fuge cu un june bonjurist la Iași, ca să revadă "saloanele briliante" din capitală (*Iorgu de la Sadagura* de Alecsandri); Fluturească, o chivernisită văduvă din Fefelei, care nu se lasă impresionată de bucureștence, afirmând că și în provincie poți întâlni dame "romanțiere", "pline de carte" și amatoare de "soharele" (*Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București* de Iorgu Caragiali); tânăra Smărăndița, căreia, spre deosebire de ingenua din scenariul comic tradițional, nu-i pasă cu cine se mărită, câtă vreme soțul o va duce în străinătate, să admire "minunile civilizației" (*Agachi Flutur* de Alecsandri); spătăreasa cu spirit aventuros, care bate drumurile Europei

(*Însurăţeii* de Matei Millo); Zinca din ruinata familie a Optimeştilor, care conduce cu mână fermă campania electorală a bărbatului ei, în speranţa mutării la Bucureşti, unde o aşteaptă "vizite, teatre [...], baluri de bonton" (*Candidat şi deputat* de G. Sion).

Figura care domină această galerie este, incontestabil, Chiriţa. Ea apare pentru prima oară la rampă în 1850, în vodevilul *Chiriţa în Iaşi sau Două fete ş-o neneacă* al lui Alecsandri, iar apoi în *Chiriţa în provinţie* (1852) şi într-o serie de scenete şi cânticele compuse de-a lungul anilor fie tot de Alecsandri, fie de inegalabilul ei interpret, Matei Millo. Cariera personajului se termină (din punct de vedere literar, nu şi scenic) o dată cu piesa *Cucoana Chiriţa la carantină în vagoanele de la Vârciorova*, o însăilare fără nerv scrisă de marele actor la bătrâneţe, prin 1892–1893. Dar, la acea dată, Cucoana Chiriţa Bârzoi ajunsese de mult celebră. Isprăvniceasa între două vârste, plină de ambiţii, caraghioasă, oportunistă, dar debordând de vitalitate, este o figură emblematică pentru epoca marilor schimbări de după 1850. Neobosita eroină învaţă singură franţuzeşte, călăreşte ca o "armazoancă", fumează, flirtează, încearcă să introducă la ţară manierele alese, se duce la Iaşi să-şi mărite fetele în lumea bună, se duce la Paris să-şi dea băiatul la studii, umblă prin străinătate cu paşaport de "baroneasă", frecventează teatrele şi cafenelele, se află la Viena cu prilejul faimoasei Expoziţii ş.a.m.d. Chiriţa nu e, desigur, un *caracter*, ci un personaj schiţat fără multe subtilităţi, dar cu irezistibilă vervă comică; pusă mereu în situaţii noi, ea ne dezvăluie mereu alte faţete şi o uimitoare capacitate de adaptare. Eroina lui Alecsandri şi Millo devine un mit al teatrului comic din epocă – între altele, şi pentru că întruchipează cu maximă vivacitate tendinţele în vogă. Asemenea multora dintre contemporanii ei, Chiriţa se europenizează rapid şi fără complexe, dar rezultatul este ilar. Din jurul anului 1880 încolo, lucrurile se mai aşază, iar femeia modernă încetează să mai fie ridicolă, dispărând treptat din atenţia comediografilor. Personajele feminine ale lui Caragiale, în afara "republicancei" Miţa Baston, nu sunt tipuri esenţialmente comice, cum nu sunt nici eroinele lui Iacob Negruzzi din *O alegere la Senat* (o bună comedie de moravuri scrisă în 1878, pe nedrept uitată azi) sau ale lui D. Ollănescu-Ascanio (*Fanny*, 1885; *Primul bal*, 1889). Între puţinele excepţii se numără Iosif Vulcan, care, la 1897, ne dă în *Gărgăunii dragostei* portretul caricaturizat al sufragetei. Până îşi găseşte soţul potrivit, Olimpia vrea să ajungă în fruntea mişcării feministe din urbe şi face exerciţii de oratorie în stil cataveneian; ea tună împotriva "tiraniei" bărbaţilor, denunţă "suferinţele secolilor" şi cere cluburi pentru femei, neuitând să pomenească de "vocea timpului", de "civilizaţie" şi, bineînţeles, de Europa care stă cu ochii pe noi.

Trebuie spus însă că pe *ardeleanul* Iosif Vulcan, pentru care prioritar era obiectivul emancipării naţionale, îl uimiseră totdeauna agitaţia, controversele politice aprinse, înnoirile bulversante din regat (cum vedem şi dintr-o mai veche farsă a lui, *Alb sau roşu?*, jucată în 1872). Femeia-sufragetă face parte, şi ea, din atari ciudăţenii. În rest, în producţia de gen din ultimii 20–25 de ani ai secolului trecut, satira se va focaliza cu precădere asupra personajelor masculine, preluându-se astfel una dintre vechile tradiţii ale comediei europene.

B·A·R II 104657

CHIRITZA

LA

EXPOSITIA

DE LA

VIENA

POVESTIRE HUMORISTICA CU CANTECE

BIBLIOTHECA ACADEMIEI ROMÂNE

COMPUSA DE

MATEIU MILLO

Artistŭ dramaticŭ

Reproducerea şi representarea pe scenă în parte saŭ în total, suntŭ oprite, fără voia autorului.

BUCURESCI

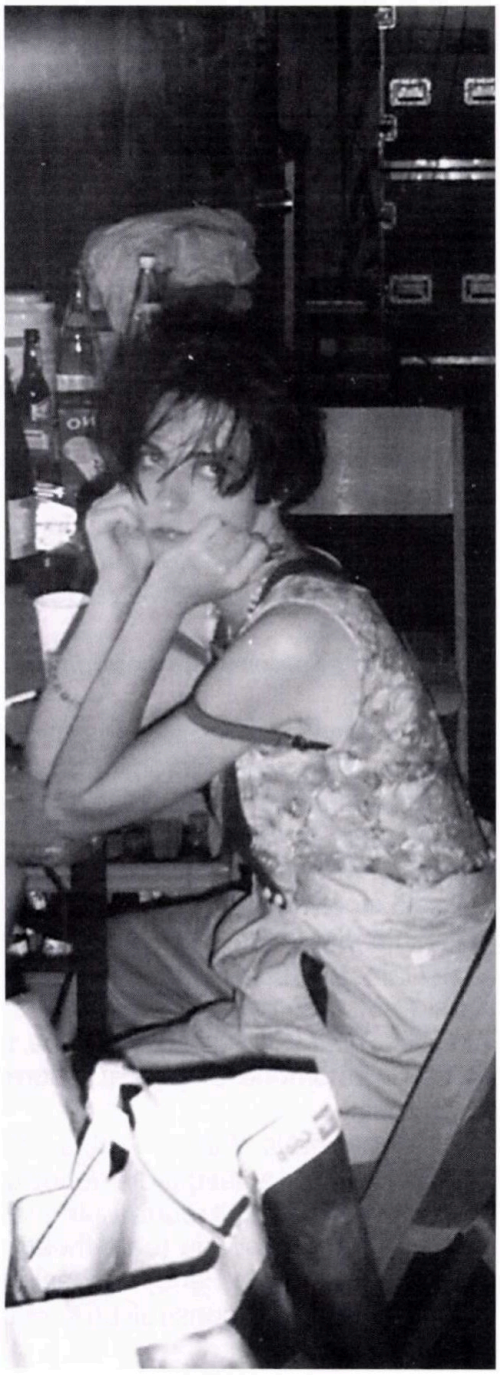
TYPOGRAFIA CURTII, (LUCRATORII ASSOCIATI)

12, PASSAGIUL ROMAN, 12

ENERGII FEMININE

Theodora HERGHELEGIU

„Fumătoare. Balanță. Căsătorită."



Alina MOLDOVAN: *Cum te-ai hotărât să faci teatru?*

Theodora HERGHELEGIU: Am ajuns la ideea de teatru când aveam vreo 14 ani; mi se trage de la spectacolul lui Florian Pittiș – *Poezia muzicii tinere* de la Teatrul Bulandra. Am văzut spectacolul de 43 de ori, unii l-au văzut de 150. Se juca la Grădina Icoanei, publicul nu încăpea în sală și invada scena, stând pe jos. Atunci am descoperit că-mi place să stau pe scenă. Visam să devin actriță. În '86, când am terminat liceul, acest vis nu avea șanse decât să rămână un simplu vis. Erau două locuri, sute de candidați cu nume sonore și știam că n-o să intru. M-am dus la Litere, pentru că și acolo e o altă lume, cea a cărților. Lumea magică a teatrului îmi rămânea doar ca spectator. Mi-am îngropat visul destul de adânc pentru a nu risca să-l reactivez și să mă doară. Regimul Ceaușescu a expirat în '89, s-au schimbat multe și, în '93, am dat la teatru...

A.M.: *La actorie?*

T.H.: Nu. La regie. Datorită domnului Cătălin Naum – Teatrul Podul. Când am înțeles că trebuie să exersez un an ca

să-mi corectez dicția și să-mi lucrez vocea, am optat brusc pentru regie. Și bine am făcut!

A.M: *Ai rămas cu vreun complex, al actoriei?*

T.H.: Nu. Regia n-a fost o carte de rezervă scoasă din manșetă, îmi plăcea la fel de mult ca și actoria, iar avantajul era că aveam mai multe șanse. Oricum, după părerea mea, aceste două profesii implică un mod comun de a fi, de a percepe viața. Ce le deosebește e faptul că actoria reclamă un spirit analitic, focusat pe personaje, în timp ce regia presupune un spirit sintetic numit, în mod curent, viziune regizorală.

A.M.: *Ai jucat, totuși, vreodată?*

T.H.: În studenție, în două filme de scurt-metraj (*Sâmbătă seara, Îngerul*), regizate de Radu Dragomir; pentru rolul *Claudia* din *Îngerul* am primit premiul de interpretare feminină la Cinemaiubit. Apoi, am avut fericita ocazie de a juca un rol episodic (*Gina*) în *Terminus Paradis*, în regia domnului Lucian Pintilie. Tot în studenție am jucat, într-o regie colectivă, *Hangița* din *Don Quijote* la Festivalul de la Sighișoara în 1995 și *Doña Tereza* în *Don Quijote* partea a II-a, la Sighișoara în 1996. Acum joc în *O femeie,* primul film de lung-metraj alternativ din România – *Trei păzește* – în regia lui Ovidiu Georgescu. Este un film independent (și, evident, fără buget!), a cărui realizare este posibilă prin bunăvoința și sprijinul unei foarte lungi liste de oameni, firme, instituții, etc. Alături de nume ca Marcel Iureș, Marius Bodochi, joacă 32 de actori tineri, iar întreaga echipă este formată din voluntari profesioniști sub 35 de ani.

A.M.: *Cum ai ajuns să fii unul dintre cei mai bine cotați regizori din generația tânără?*

T.H.: Am absolvit facultatea de regie teatru, promoția 1998, clasa prof. Cătălina Buzoianu. Mi-am dat diploma la Arad cu *Paznicii de noapte* de Stratis Karras. Când m-am întors în București, am demarat un proiect teatral, ce urma să fie produs de o fundație culturală care, din păcate, n-a mai putut susține financiar proiectul. În acel moment am intrat în degringoladă și depresie maximă; din această stare de șoc m-a scos scenografa Oana Botez, care mi-a strecurat cu insistență ideea de a comite "un act artistic" la Teatrul Luni de la Green Hours Jazz Café. Așa s-a născut *Banca...*

A.M.: *Primul tău proiect independent...*

T.H.: Nu. Primul a fost *Sora mai mică*, la Centrul Național de Cultură Mogoșoaia, produs în octombrie '97 și jucat în dormitorul odraslelor brâncovenești din Palatul Mogoșoaia.

A.M.: *Revenind la "Banca"... Ai ajuns și scenarist...*

T.H.: Scenariul s-a născut din necesitatea de a articula coerent trei date fixe pe care le aveam: spațiul (curtea interioară de la Green Hours), genul teatral impus de un asemenea spațiu (café théâtre) și distribuția (Ildiko Antal, Dana Voicu, Monica Eftimiu, Alin Panc). Negăsind în timp util un text care să corespundă acestor cerințe, am construit un scenariu. Premiera a avut loc în 3 august 1998: *Banca*, partea I.

A.M.: *Înseamnă că are și o parte a II-a...*
T.H.: Da, ca orice teatronovelă care se respectă... Partea a II-a a fost comandată de un director de teatru din București, foarte interesat de gen (comedie contemporană), dar care n-a mai ajuns niciodată la vizionare... Așa ne-am ales cu o *Bancă* de o oră și zece minute și cu ideea de a ne organiza un pic, adică... s-a inventat, cu acea ocazie, Teatrul Inexistent, în noiembrie '98.
A.M.: *Ce proiecte a mai avut Teatrul Inexistent?*
T.H.: *Feerie de iarnă* – un musical pentru copii, jucat de Crăciun, la orfelinate, grădinițe, case de copii; *Să zbori spre Paradis* – un recital, în interpretarea Danei Voicu, închinat artiștilor tineri care au murit înainte de vreme (realizat la Muzeul Literaturii Române); *Vitrina* – spectacol de muzică și poezie, cu versuri de Saviana Stănescu și Peter Schrager – jucat în 6 limbi; *Domnul și Doamna Oval* – la Teatrul Luni de la Green Hours Jazz Café, a cărui premieră a avut loc la aniversarea unui an de existență a Teatrului Inexistent; *Cum se face* – realizat la Teatrul Act; *Patru note muzicale din concert pentru poezie de Frederick Chopin* – spectacol de poezie în limba franceză; *Lupul și cei șapte iezi* – adaptare după Frații Grimm, exercițiu impus pentru participarea la "Întâlnirea teatrală a tinerilor" de la Bussang, Franța; *Numărătoarea inversă* de Saviana Stănescu și *Omul din lectică* – produs de Centrul Internațional pentru Artă Contemporană și Fundația Culturală Contemporania.
A.M.: *Cum a început colaborarea cu Teatrul Act?*
T.H.: În iunie 1999, când *Să zbori spre Paradis* a fost preluat de Teatrul Act. Acest moment a marcat începutul unei lungi și fericite colaborări. Patru dintre producțiile Teatrului Inexistent s-au jucat sau se joacă la Teatrul Act.
A.M.: *Ce își propune, în esență, Teatrul Inexistent?*
T.H.: Să îi determine pe spectatori să dorească să se autocunoască și să încurajeze comunicarea.
A.M.: *Majoritatea spectacolelor tale sunt după scenarii proprii. Preferi un anumit gen de "text teatral"?*
T.H.: Am montat și montez în stil mixt: scenarii (im)proprii sau piese de teatru. Îmi scriu propriile texte doar atunci când țin morțiș să lucrez cu o anumită distribuție (fac ca dramaturgul ăla, cum îl cheamă? A, Shakespeare... care, cică, scria pentru actori). Lăsând gluma la o parte, nu am preferințe în privința opțiunilor de repertoriu. Dar am, în mod cert, o predilecție către texte contemporane.
A.M.: *Referitor la sistemul din România... Majoritatea directorilor de teatre preferă piese clasice sau "texte care promit". Ai monta un "text care promite", dar care nu te inspiră, într-un teatru celebru?*
T.H.: N-am reticențe la sistemul de stat, dar mă simt mai bine în cel independent. N-aș face nicăieri un text care nu-mi place, așa cum aș face oriunde un text care-mi place.
A.M.: *Ca regizor, te simți sigură pe tine? Ai emoții?*
T.H.: Mi-e foarte frică. La fiecare debut de proiect am spaime: dacă n-o să iasă? Colegul meu, Gabriel Coveșeanu a emis două logo-uri reprezentative pentru mine ca regizor (și ca femeie); spune că mă complic, deci exist, și că n-am avut jucării când eram mică.

A.M.: *Cum se face un spectacol?*
T.H.: Nu știu. Sincer. Fiecare spectacol are rețeta lui, ține de magie... Ce știu e că, orice spectacol ai pune, trebuie să ai ceva de spus și că, acel ceva trebuie să-ți fi provocat, măcar o dată în viață, insomnii.
A.M.: *Cum ai învățat meserie?*
T.H.: Sunt într-un continuu proces de învățare. E o meserie de respirație continuă. Înveți de la oameni, din cărți și de la natură.
A.M.: *Profesional, care e cea mai mare bucurie a ta?*
T.H.: Când unui actor îi iese rolul și se emoționează la aplauze. E atunci ceva în ochii lui, o lumină, care te recompensează pentru tot.
A.M.: *Iubești actorii?*
T.H.: Da!!! Sunt cei mai delicați artiști. Făpturi vulnerabile și fragile; capricioase și pline de orgolii – de fapt, sunt cei mai generoși oameni : se dăruiesc pe ei înșiși. I-aș compara cu o galerie de porțelanuri expuse sub cerul liber.
A.M.: *Cum e, ca regizor, lucrul în echipă?*
T.H.: Lucrul în echipă înseamnă crez comun și asumare organică. Sunt foarte importanți și cei din culise: coregraf, scenograf, sound-tracker, tehnicieni: Ioana Popovici (Praga), Oana Botez (SUA), Clara Dărângă (Antena 1), Doru Păcurar (Arhivă), Florin Botea, Viorel Florean (soț propriu), Adrian Bratfanof, Adrian Petrescu, Radu Mogâldea, Lucian Moga...
A.M.: *Viorel Florean, soțul tău, este și un colaborator important...*
T.H.: Soțul meu îmi face coloana sonoră la spectacole, îmi scoate textele la imprimantă, creează câteodată afișele și întotdeauna multe neplăceri. Este primul și cel mai sever critic al meu. Uneori intervine în scenariile mele și strecoară poante gen Seinfeld, pe care actorii le gustă din plin.
A.M.: *Ce oameni, personalități, cărți ți-au influențat cariera?*
T.H.: În primul rând Marcel Iureș – aș putea dezvolta un întreg roman pe tema asta, dar mă reprim din două motive: spațiul nu permite și mă tem să nu par excesiv de sentimentală (deși sunt)... Eu îl iubesc foarte mult pe Marcel Iureș; este zâna cea bună a Teatrului Inexistent. Și este un model pentru mine...
Apoi:
Cătălina Buzoianu, care m-a deprins cu gustul libertății în meseria asta.
Doru Păcurar – cunoscându-l, m-am raportat la un Artist.
Ovidiu Ghiniță – mi-a explicat cum e cu teatrul, cum e cu regizorii, cum e cu Universul.
Dana Voicu – pentru că a făcut să-mi parvină metoda Cojar printr-un filtru uman și comprehensibil.
Fellini, care m-a încurajat să-mi transpun visele pe scenă.
Greenaway – am văzut un artist complet nebun și am încercat să iau exemplu.
Horațiu Mihaiu – pentru că a reinventat magia în teatrul românesc.
Radu Afrim – sunt fană!
Galin Stoicikov (Bulgaria) – m-au influențat atât stilul lui teatral, cât și modul de viață.
Toți actorii de la Teatrul Inexistent – pentru că mă învață și mă orientează continuu încotro să o iau. Mă consolează. Mă protejează. Mă îndură, dragii de ei...

Cărți... Paolo Coelho (în special *Alchimistul*), Marquez, Cervantes, Borges, Mircea Eliade, Italo Calvino, basmele.

A.M.: *Te consideri un artist norocos?*

T.H.: Artist – nu. Încă. Norocos – da. Deja.

Din norocul meu au făcut parte: Marcel Iureș, echipa TI, echipa Teatrului Act, Alexandru Condeescu, Voicu Rădescu, Alina și Mihai (CIAC), Victor Scoradeț, Saviana Stănescu, Aura Corbeanu, Gabriela Tudor, Irina Coroiu, Doru Mareș, Cătălin Naum, mama....

A.M.: *Ce proiecte de viitor ai?*

T.H.: Avem un proiect în derulare : *Spațiul EU* – al cărui concept de scenariu, costume și decor aparține arhitectului Octavian Neculai. Marius Bodochi și zece actori de la Teatrul Inexistent. La Teatrul ACT. Premiera – ne-o dorim în decembrie. E un proiect mai special – s-a pornit de la tema poveștii, de la lumea pe care vrem s-o creăm și de la concepția scenografică. Apoi – a apărut subiectul acțiunii. Apoi – s-au conturat personajele. Apoi – s-a materializat scenariul. Este un gen teatral pe care nu l-am încercat niciodată: o feerie. Inedit pentru toată lumea. Ioana Popovici (coregraf) va veni de la Praga (unde are un contract de 10 luni, într-o trupă internațională de dans) pentru acest proiect. Este vorba despre un personaj introvertit; un individ sensibil care, neputând reacționa la violența Realului, se refugiază în Imaginar.

A.M.: *Ce crezi despre critica de teatru din România?*

T.H.: Critica de teatru, după părerea mea, se împarte în două fracțiuni: aripa conservatoare, și aripa novatoare. Prima este tradiționalistă, convențională și... oarecum limitardă; cea de-a doua: mai curajoasă, deschisă spre Europa, spre nou, spre un stil mai frust, dar mai cinstit de a spune lucrurilor pe nume. S-o numim "aripa alternativă"?!?...

A.M.: *Dar despre public?*

T.H.: "Clientul nostru – stăpânul nostru"... Dar, un client ale cărui opțiuni, gusturi și mentalități pot și TREBUIE să fie educate. Prin cultură. Prin artă. Prin teatru... Îl iubim și ni-l dorim aproape. Personal, cred că și el ne iubește, din moment ce vine să ne vadă spectacolele. Compania Teatrul Inexistent are, în general, un public tânăr. Ne bucură lucrul acesta – este o categorie care merită recâștigată în sălile de teatru. Sunt vii, deschiși; se lasă cu o admirabilă dezinvoltură invadați de emoții... Aplaudă tumultuos... Dacă le place, evident! Strigă "Bravo!", tropăie, vin la cabină și se pupă cu actorii de parcă s-ar ști de-o viață... Sunt foarte plini de energie și de entuziasm.

Publicul de vârsta a doua pare ceva mai reținut, dar și ei vin la cabină, strâng mâini, schimbă cărți de vizită... spun cuvinte de felicitare... De fapt, toate asta sunt firești, până la urmă... Teatrul este un schimb de afect; de la scenă către sală – îl oferi sub o coajă transfigurată artistic; de la sală către scenă – îl primești sub formă de reacție umană – lacrimi, râsete, secunde suspendate; îmbrățișări la sfârșitul spectacolului...; flori. Lucrul ăsta ține de o anumită grație; de o anumită complicitate între oameni, care își are doza de mister și de inefabil.

Theodora – omul

Fără întrebări.

- Fumătoare. Balanță. Căsătorită. Nu am copii. Temperament sangvin. Spirit nonconformist. Singură la părinți.
- Țin la silueta mea, poate mai mult decât ar trebui... În rest – nu-mi pasă de aspectul fizic; nu cred că mi-a păsat niciodată. Mi se pare derizoriu și inutil să te preocupe "cum arăți". Mă-mbrac în funcție de dispoziția din dimineața respectivă; de cele mai multe ori, nici nu mă uit ce-aleg din dulap; știu doar atât: azi – ceva vesel; sau: azi – ceva impersonal; sau: azi – ceva ușchit; etc...
- Amestec profesia cu viața particulară. Sunt haotică și dezorganizată. Sunt dependentă de prieteni; nu pot concepe viața fără ei. Fac diverse pasiuni (sau fixații) pentru diverși oameni care-mi intersectează traseul biografic. Îmi doresc nespus să pot să-i bucur pe cei din jurul meu și să le pot împlini dorințele. Cred în ideal. Cred în devotament și în onoare. Cred că dacă îți dorești ceva cu adevărat, nu se poate să nu obții...; sau să nu primești cadou!
- Mi s-a spus că sunt "prea directă". Dacă-i așa, mă simt mândră de mine. Azi, când toți ne dăm după degete, care mai de care mai înfricoșat să nu piardă ceva, consider o calitate să fii direct. Măcar din când în când!... Și mie mi-e teamă că s-ar putea să pierd ceva: prietenii... Cred cu sfințenie în prietenie, mai mult chiar decât în dragoste, care este motorul vital al existenței noastre. De aceea, de multe ori sunt poate prea îngăduitoare și cam bleagă în raporturile cu prietenii mei. Dar ei mă cunosc foarte bine și nu speculează niciodată această ... hai să-i zicem slăbiciune.
- Urăsc bârfele. Urăsc minciunile. Îmi plac animalele (mai ales puii), filmele de groază, muzica simfonică, artele plastice, mâncarea de ciuperci, prăjiturile, parfumurile. Obișnuiesc să adulmec oamenii când îi întâlnesc și astfel îmi dau seama cam cum va decurge întrevederea. Olfacția mi se pare un simț subtil și foarte util, pe care din păcate nu ni-l folosim îndeajuns... Ador marea; face parte din ființa mea... Sunt telepată cu mai mulți cunoscuți, iar față de unii dintre ei, am premoniții, care 90% se adeveresc. Nu suport să mă trezesc devreme, și nu suport să mă cert cu nimeni. E o trăsătură a zodiei: mi se pare vulgar și lipsit de sens. Totuși, în ultima vreme, am dobândit un soi de... voluptate a disputelor aprinse, dar nu pot practica "sportul" ăsta decât cu vreo două persoane...
- Visez color și de multe ori – scenarii lungi și coerente, din care chiar mai extrag imagini pentru ce fac pe scenă. Sunt impulsivă și emotivă. O combinație foarte nefericită, dacă stai să te gândești... Sufăr când cineva nu mă înțelege; sufăr dacă sunt repezită sau atacată sarcastic. Îmi iubesc actorii necondiționat; cred în ei până la capăt; tot ce-mi doresc este să le pot oferi contexte în care să-și dea măsura și să fie apreciați.
- Munca mea este cel mai important lucru. Ador să călătoresc; mi se pare că o călătorie te îmbogățește cum nimic altceva n-o poate face. Îmi place să

cunosc oameni, să văd locuri. Leg prietenii foarte repede. Câteodată vorbesc prea mult.

- Am avut momente de maximă nefericire și de profundă durere (ca orice om!), PRIN care am trecut cumplit de greu, dar PESTE care am trecut incredibil de ușor... Datorită unui principiu: din suferință se nasc lucruri adevărate... A, desigur – am cunoscut și clipe de fericire; câteva jumătăți de minut, puse cap la cap, cred că fac vreun sfert de oră... Asta-i problema în viață: fericirea e fulgurantă; tristețea durează...
- Consider COMUNICAREA esențială pentru o existență sănătoasă.
- Sunt pesimistă și contracarez continuu acest fapt printr-un exercițiu de optimism pe care îl antrenez de la 16 ani. (Acum am 33). De cele mai multe ori nu-mi iese, dar eu perseverez, nu!?... Am câteva principii pe care le-am încălcat uneori. Detest compromisurile și am avut grijă ca atunci când am renunțat la un principiu, acest lucru să nu ducă în compromis; așa că am ajuns la renunțări, conflicte, fisuri intelectuale și sociale, suferințe de tot soiul, dar, m-am ținut cât am putut eu departe de compromisuri. Sau, mă rog, de ceea ce consider eu a fi un "compromis". Asta nu-nseamnă că n-am avut deloc această experiență dezgustătoare; am avut-o dar foarte rar și sper să n-o mai am.
- Am o relație cu totul specială cu mama mea, care este o femeie ce merită cunoscută; aș spune c-o invidiez: este mult mai tânără, mai curajoasă și mai "trăsnită" decât mine. Am permanent exemplul ei în față, când e vorba de cinste și de curaj. Îi datorez enorm; îi datorez pentru unele fapte despre care ea nici măcar nu bănuiește că au fost de-o importanță esențială în evoluția mea. Îmi place să dansez, deși nu știu, dar o fac cu o plăcere nebună.
- Admir enorm oamenii care au un univers și care nu se zgârcesc să dea și altora din el; să invite și pe alții în această lume, plină de minunății și de miracole... Un fel de Disneyland spiritual... (cazul Marcel Iureș).
- Cu soțul meu am o relație normală, în sensul că el mă suportă. Încerc să fiu o soție bună, dar nu reușesc. Acord puțin timp, extrem de puțin,căsniciei mele, iar mai nou, Viorel – zis Puiu –, adică soțul, a fost atras în această capcană perfidă (hi, hi, hi!) a lumii teatrului și filmului, așa că din puținul timp rămas pentru noi doi, jumate se duce pe colaborarea profesională. Sunt o gospodină ratată; știu să gătesc bine, dar nu-mi place. N-am spirit practic deloc-deloc și sunt foarte cheltuitoare. Nu-nțeleg treaba asta cu banii;... nu știu; e ceva putred aici – după mine, banii n-ar trebui să existe; sunt o sursă de rele...
- Apreciez la oameni tandrețea, onestitatea, generozitatea și UMORUL.
- Îmi plac jucăriile; încă mai primesc cadou ursulești de pluș și rățuște sub formă de papuci... Am inventat "bursulții", "maimuțica" și "albinuțele", dar e complicat de explicat ce-i cu ele... În rest – am trăit după cum am simțit, încercând să nu fac rău în jur și să mă bucur de tot ce-i frumos pe lumea asta...

Alina MOLDOVAN

Irina IONESCU

Dincoace de rampă

Cum se face... de Roberto Mazzuco, în regia Theodorei Herghelegiu este un spectacol adorabil, ce poate fi recomandat fără nici un fel de rezerve acelora care au obosit să urmărească pe scenă discuții sofisticate și construcții pretențioase. Permite o receptare lipsită de vreun efort de voință cucerind, de la început, grație unor actori irezistibili. L-am/i-am văzut de trei ori cu aceeași plăcere. Nu m-am plictisit nici un moment și am gustat fiecare "poantă" ca... prima oară. Succesul a fost, întotdeauna, deplin. Aplauzele și premiile pe măsură.

Atracția exercitată asupra publicului s-a datorat talentului și umorului de care dă dovadă întreaga echipă. În plus, a contat, foarte mult, satisfacerea curiozității de *paparazzo* a fiecărui spectator dornic să afle ce se întâmplă în spatele cortinei.

Fiind realizată exclusiv prin punerea în scenă a indicațiilor de regie de pe marginea textului propriu-zis, montarea înnobilează practic o melodramă construită în jurul clasicului triunghi conjugal. În cinematografie, demersul ar putea fi comparat cu înregistrarea unui extrem de pasional și, în final, absurd film mut. În teatru, interesează mai mult "analiza procesului scenic al actorului" cu toate paradoxurile, contradicțiile, teoriile pe care le conține. Puternic speculate, ele oferă un material generos spritului ludic al actorilor.

Teatrul Inexistent – Cum se face..., **adaptare după Roberto Mazzuco. Regia: Theodora Herghelegiu. Ilustrația muzicală: Viorel Florean. Mișcare scenică: Ioana Popovici. Distribuția: Gabriel Coveșeanu, Mihai Răzuș/Andrei Aradits, Antoaneta Zaharia, Mihai Baranga, Iuliana Mărgărit.**

Alice BARB

„Sunt un om norocos"

Oana Liliana BORŞ: *Anul trecut a luat naştere Compania Of-Of, al cărei director eşti. De ce ai simţit nevoia de a înfiinţa o companie independentă?*

Alice BARB: Pentru că mi-am dorit să lucrez cu nişte prieteni care erau împrăştiaţi în mai multe teatre de stat şi cu care ar fi fost greu să mă întâlnesc altfel şi, poate, pentru că m-am simţit, la 37 de ani, suficient de matură ca să-mi încerc şi eu puterile pe tărâmul independenţei. Prietenii mei simţeau acelaşi lucru, aşa că, împreună, am hotărât înfiinţarea companiei, care numără 10 membri fondatori şi are lista colaboratorilor deschisă. Vreau să-ţi spun, din capul locului, că este foarte greu şi îi admir pe toţi colegii mei care au înfiinţat companii şi au rezistat. Munca, responsabilitatea şi riscul sunt mult mai mari, îţi aparţin în întregime. Dar când spectacolele "independente", care ies, sunt bune şi lumea le apreciază şi vine să le vadă, tot efortul este uitat.

O.L.B.: *Este vorba numai de o independenţă organizatorică şi financiară sau te interesează a duce teatrul într-o zonă a experimentului, lucru mai greu de împlinit în teatrele cuprinse în sistem?*

A.B.: Câte puţin din fiecare. Eu sunt un om foarte norocos. Am avut, am şi sper să am în continuare de lucru în teatrul de stat, iar pentru mine aceste două sisteme, de stat şi independent, nu se exclud. Ba, dimpotrivă, ele se completează extraordinar de eficient, în ceea ce mă priveşte, fie şi pentru că experienţa câştigată în teatrul de stat îmi e utilă în teatrul independent şi invers, ce învăţ în teatrul independent mă ajută în teatrul de stat.

O.L.B.: *Ce înveţi?*

A.B.: Generozitatea şi responsabilitatea. Generozitatea doamnei Magda Darvari şi a Fundaţiei Societa care ne-a ajutat să luăm fiinţă în mod oficial; generozitatea domnului Marcel Iureş şi a întregii echipe a Teatrului Act care ne găzduieşte şi

ne asigură întreaga logistică; generozitatea ARCUB – ului și a firmelor care au sponsorizat producția celor două proiecte, precum și generozitatea multor prieteni și a familiilor noastre care ne sprijină în toate felurile posibile. Răspunderea față de oamenii pe care vrei să-i cooptezi într-o aventură – căci, deocamdată, în România a face parte dintr-un teatru independent este o aventură –, răspunderea față de toți cei care investesc în tine, material și sufletește. Înveți să nu-ți mai fie indiferent nici unul dintre pașii pe care îi ai de făcut, de la propunere până în seara premierei și nici după aceea. Cu primul proiect al Companiei Of–Of, *O zi de vară* după piesa lui Mrožek (cu Ada Navrot, Dani Popescu, Liviu Lucaci și Eduard Gabia), am reușit să ne câștigam independența financiară și să ne desprindem de sistem. Cu cel de-al doilea proiect, realizat în coproducție cu tânara companie "Caleidoscop", am încercat să intru în altă zonă și din punct de vedere estetic, cea a teatrului alternativ. Pentru că acest spectacol este o îmbinare de document autentic, oficial, de scenariu teatral, lucrat mai mult pe improvizație, plus concert live de muzică hip-hop susținut de raperul Sapro.

O.L.B.: *Ai un program estetic?*

A.B.: Da. Cred că altfel nu se poate. Eu mi-am conceput drumul în teatru pe etape. În școală m-am căutat pe mine, am dat afară toate coșmarurile, fricile, obsesiile și am încercat tot felul de experiențe. Apoi, am intrat în teatru, și mi-am pus întrebarea: ce-mi lipsește? Ce nu făcusem eu în școală? Comedie. Și am făcut niște pași înapoi cu riscul de a se spune despre mine că mi-am pierdut "nebunia". Nu mi-am pierdut nimic. Mi-am impus o anume strategie: timp de trei ani de zile m-am considerat în stagiatură. Mi-am dat timp să învăț meserie. Eu sunt de părere că trebuie să experimentăm abia după ce am învățat foarte multă meserie, altfel nu avem pe ce experimenta. Iar comedia e o școală foarte dură și foarte eficientă. Am continuat să fac comedie: Beaumarchais, la Oradea; Goldoni, la Teatrul de Comedie; apoi Mazilu, la Theatrum Mundi și, în final, Mrožek, la Teatrul Act.

O.L.B.: *Ce ai urmărit?*

A.B.: Cred că lumea vine la teatru pentru povești, în sensul bun al cuvântului, și de aceea mi se pare foarte important ca la primul nivel să se înțeleagă story-ul, în al doilea rând să fie impresionant – și când provoacă râsul, și când provoacă plânsul – iar în al treilea rând să fie frumos din punct de vedere estetic. Astea sunt lucrurile pe care le urmăresc eu, cel puțin deocamdată, un echilibru cât mai stabil între cuvânt, muzică și mișcare; rafinamentul, acuratețea și unitatea de stil; umorul. Și, bineînțeles, punerea în valoare a actorilor, pentru că lumea vine la teatru pentru actori, nu pentru mine.

O.L.B.: *Care este segmentul de viață comun pieselor pe care le alegi. Ce probleme te preocupă?*

A.B.: Am debutat, adică mi-am dat licența (pentru că debutul s-a întâmplat când eram încă studentă) cu o poveste despre actori. Cu *Cabotinul,* la Teatrul Național. Și nu întâmplător. Spectacolul era un omagiu pentru teatru și pentru marii actori de care eu m-am îndrăgostit și din cauza cărora mi-am dorit să ajung în teatru. Doi dintre ei erau în distribuție: Mircea Albulescu și Ileana Stana

Ionescu. După aceea, un moment de răscruce a fost întâlnirea cu Mazilu. Mie, personal, mi se pare mai contemporan nouă decât propriei epoci. Atunci, în condițiile respective, puteam oricând să spunem că proștii sunt ceilalți. Acum nu mai avem un dușman comun în afara noastră. Înseamnă că textele lui Mazilu se referă la dușmanul din interiorul nostru. Și e mai greu. Și e mai grav! Am chiar un program legat de Mazilu. Pregătesc un recital după poeziiile lui, de care foarte puțină lume știe, vreau să fac un scenariu după cartea lui de eseuri, *Ipocrizia disperării*, care este o carte formidabilă și bineînțeles, după ce am început cu două din piesele scurte, mă îndrept cu pași lenți, ardelenești, către *Proștii sub clar de lună*. În ceea ce privește compania independentă, ce m-a interesat cu *O zi de vară* a fost problema libertății. Și iar nu a fost întâmplătoare data premierei, 22 decembrie, la zece ani de la revoluție. A fost un gest, pe care eu și colegii mei am vrut să-l facem, dedicând spectacolul celor de atunci și lui Călin Nemeș, un prieten actor care s-a sinucis după revoluție. Mai departe, la *Poveste din cartier* (cu Dana Teodorescu, Iulia Sîia, Manuela Alionte, Luminița Vîlciu, Dan Vulc, George Frâncu și Bogdan Dumitrescu), m-a interesat problema drogurilor. Extrem de actuală și neluată în serios, în România. Și, poate, spectacolul a făcut o breșă, a spart o cărămidă în zidul de indiferență care înconjură această problemă. Sper asta... Proiectele următoare, din stagiunea asta, au o temă comună, prietenia. Este vorba de *Artă* de Yasmina Reza, coproducție a Companiei Of-Of cu Teatrul Act (cu Marcel Iureș, Marius Bodochi, George Ivașcu și Florinel Piersic); la Teatrul Nottara, *Cher Antoine* de Anouilh, un spectacol care iarăși vorbește despre prietenie, dar într-un cadru care ne este foarte drag, teatrul; apoi la Teatrul Odeon, *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker; și, în final, *Amadeus* de Peter Shaffer, cu George Ivașcu în rolul principal.

O.L.B.: *Eu cred că teatrul este un act de dăruire, fie că ești actor, fie că ești regizor. Dincolo de problemele pe care vrei să le pui, ce vrei să dăruiești?*

A.B.: Energie.

O.L.B.: *Ce primești în schimb?*

A.B.: Energie. Cred că noi primim exact atât și exact ce trimitem către public. Pentru mine teatrul este un producător de energie pozitivă și un mod de viață. Știi ce încrâncentă eram la 28 de ani când am intrat în facultate? Eram foarte bătrână și foarte încrâncenată. M-a vindecat teatrul. Efectul lui asupra mea a fost realmente terapeutic. Lucrând, de exemplu, comedii am învățat să râd, să zâmbesc și să mă bucur. Chiar dacă unele dintre spectacolele pe care le fac pun probleme grave, din nici unul nu lipsește speranța. Mă interesează frumusețea, echilibrul. Le caut și uneori le găsesc în teatru, le obțin, le construiesc. Știi ce frumos este să obții echilibrul? De acolo vine senzația de armonie și frumusețe. De acolo, lumina.

O.L.B: *Și căutarea?*

A.B.: Căutarea este cel mai important lucru din viață. Am avut șansa să caut în muzică, un domeniu fabulos și rămân tributară muzicii, căci m-am format ca muzician, și asta se resimte în spectacolele mele – sper eu. După aceea, o perioadă, am căutat în literatură. Acum, în general, îmi scriu singură scenariile și cred în energia cuvântului viu, care creează. Și pe urmă am ajuns la teatru,

un alt domeniu fabulos care le poate cuprinde pe toate. Dar importantă este căutarea. Ea ne ține vii, ne ține buni, frumoși și pozitivi. Mi-e greu, când fac teatru, doar atunci când este urât.

O.L.B: *Urâtul de unde vine?*

A.B.: Urâtul vine din neputințele noastre, din conflictele noastre cu noi înșine, cu ceilalți, din momentele de iritare, de nervozitate, din lipsa de generozitate, din vanitățile noastre, din lipsa de comunicare, din lipsa de entuziasm...Din multe.

O.L.B: *De ce ți-e frică în teatru?*

A.B.: De plictis. Mi-e frică să mă plictisesc și sunt convinsă că, așa cum am avut puterea să renunț la muzică, deși mă simțeam foarte bine, ca să mă apuc de actorie, pe urmă am avut puterea să renunț la actorie, deși mă simțeam iarăși bine, ca să mă apuc de regie, dacă la un moment în viața mea mă voi plictisi la repetiții, o să am puterea să renunț. Teatrul nu se poate face cu plictis pentru că atunci transmite plictis. Iar pentru mine el nu este un scop, ci o cale. Calea de a ajunge la echilibru, armonie și înțelepciune. Când nu voi mai găsi această plăcere, în teatru, voi căuta altă zonă.

O.L.B: *Înseamnă că îți plac începuturile...*

A.B.: Da, cred că da... Mai bine zis, îmi plac provocările. Când lucrurile încep să se repete, nu mai înveți mare lucru din ele și atunci poate e cazul să-ți pui niște întrebări și să vezi ce faci mai departe...

O.L.B: *Dar gustul unui spectacol terminat?*

A.B.: Asta este o întrebare foarte dificilă...Frumos ar fi să spun că are un gust extraordinar, mai ales dacă a ieșit bine. Dar eu sunt terminată când sfârșesc un spectacol. În seara premierei nu mai simt nimic. Ai dat tot ce-ai putut da, apoi gongul a bătut, iar tu nu mai exiști.

O.L.B: *Spectacolul nu îți mai aparține, nu îi mai aparții...*

A.B.: Nu. Este al actorilor. Este al publicului. Doar repetițiile sunt ale mele. De aceea le iubesc cel mai mult.

O.L.B: *Ai fost actriță. Ce iubești la actori?*

A.B.: În primul și în primul rând, talentul. Îmi plac oamenii talentați, absolut în orice domeniu. Îmi plac oamenii hăruiți, oamenii care știu să viseze, care știu că, de vrei suficient de tare și faci tot ceea ce îți stă în putere pentru un lucru, el se întâmplă. Și îmi plac "meseriașii", cei care își multiplică talentul, și-l dezvoltă, și-l conduc. Căci teatru este performanță, pentru mine. Îmi plac actorii performanți și oamenii pozitivi, cei care nu vor spune niciodată, la prima vorbă, nu se poate...

O.L.B: *Către cine se întoarce cel mai mult gândul tău întru mulțumire?*

A.B.: Către Dem Rădulescu...

O.L.B: *Profesorul de clasă la actorie...*

A.B.: ...Pe care îl regret enorm, de la care am învățat aproape tot ce știu și care a fost primul om care m-a încurajat și care mi-a spus că trebuie să fac și regie. Dem Rădulescu m-a marcat profund și definitiv. Nu cred că este zi lăsată de la Dumnezeu să nu pomenesc la repetiții ceva spus de el. Intuiția, capacitatea lui de a sintetiza și a simplifica la maximum toată filosofia lumii erau formidabile.

Și m-a învățat că teatrul e bucurie. Dar au mai fost profesori și actori. Mulți și mari. Tot ce am învățăt am învățăt de la ei văzându-i cum explică, cum repetă, cum gândesc, cum se pregătesc. Am avut și marea șansă să cresc de mică lângă monștri sacri. Repetițile de la "Bulandra", în cele două spectacole în care am jucat ca studentă (*Visul unei nopți de vară* și *Merlin*) au fost esențiale. Și a mai fost și întâlnirea cu doi mari regizori: Cătălina Buzoianu și Liviu Ciulei. Am avut norocul acestor întâlniri, sunt produsul lor și încerc să fac ceva din ceea ce am învățat de la acești oameni formidabili. Sunt un om norocos... Dar știi care este cel mai mare noroc al meu? Familia mea. Nimic nu s-ar fi întâmplat fără ei. Ei m-au făcut să fiu așa, să gândesc așa, m-au ajutat tot timpul într-un mod incredibil și numai simplul fapt că există, că mă iubesc necondiționat mă face să fiu puternică și să merg mai departe, oricât de greu ar fi.

O.L.B: *Deci, răscumpără ceva teatrul?*

A.B.: Până la un anumit punct, cred că da. Și până la o anumită vârstă...

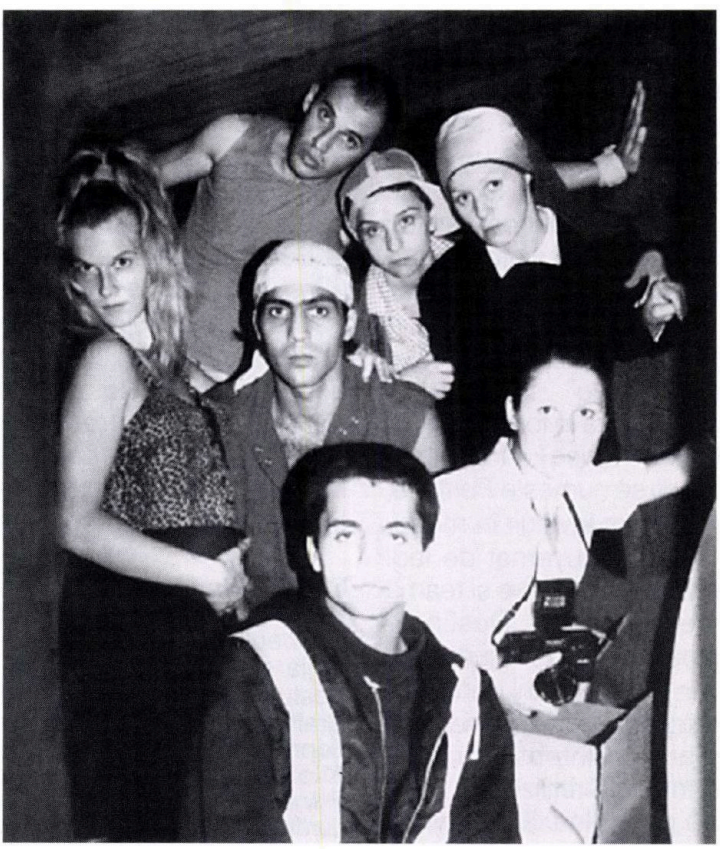
O.L.B:*Dar după?*

A.B.: Nu știu. O să aflu...

O.L.B: *Și care ar fi imaginea viitorului?*

A.B.: Al meu?...Lumină. Multă lumină.

Oana Liliana BORȘ



Poveste de cartier

Ioana ICHIM ANGHEL

Dur și incitant

Știm cu toții că există oameni care se droghează, tineri dependenți de diverse tipuri de halucinogene, care mai de care mai puternice, mai nocive, mai atrăgătoare. Am urmărit documentare cu medici care propun sau practică diverse tratamente de dezintoxicare și tineri al căror chip este acoperit pe ecran de o pată neagră pentru a nu putea fi recunoscuți, am citit numeroase articole despre traficul de droguri, am văzut statistici. Întotdeauna însă, acești oameni rămân simple biografii, cifre sau grafice, nume fără chip.

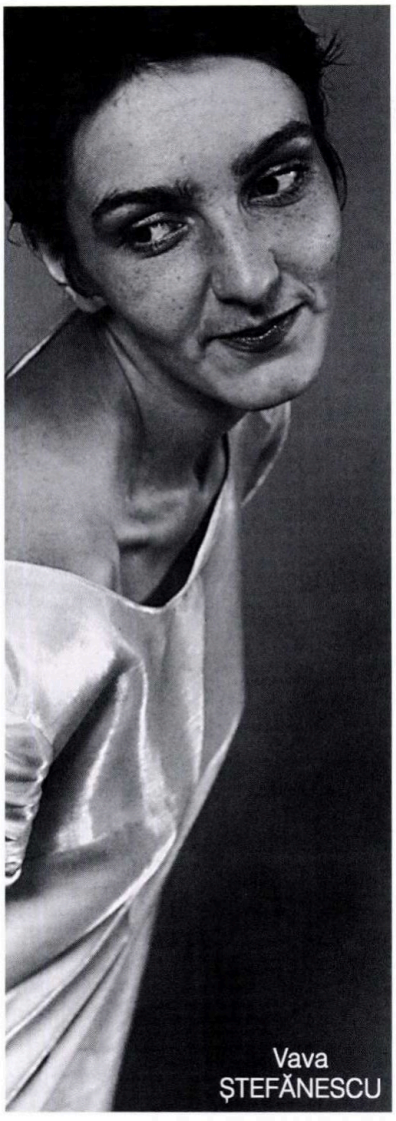
Cu *Poveste de cartier*, spectacol prezentat, la Teatrul Act, de Companiile "Of-Of" și "Caleidoscop", regizoarea Alice Barb a încercat să dea un chip, să construiască biografii în spatele acestor chipuri de tineri. Un hoț, un criminal, o târfă, un homosexual, un speculant, o călugăriță alcoolică. Sunt oameni, și sunt oameni măcinați de viața, disperări, neîmpliniri, poate mult mai profunzi decât masa ce ne înconjură zi de zi, în autobuz, la piață ori la servici, dar care trăiește "cum se cuvine".

Spectacolul demarează în forță, cu mulți decibeli produși de muzica lui 1 Q Sapro. Una dintre melodii se numește *Periferia*, periferia, acel univers învăluit în mister, dominat de violență, guvernat de legi proprii. O senzație de apăsare și teamă plutește peste spectatori. Destinele încep să se depene în fața unei jurnaliste curioase care le promite bani pentru a-i convinge să-și povestească experiențele. Personajele, atât în intenția dramaturgului cât și în cea a regizoarei, sunt dramatice. Ele pendulează între viață și moarte, între fericire și disperare într-un dezechilibru total. Drogul este cel care le guvernează întreg universul, el reprezintă unicul scop, unica bucurie a fiecăruia dintre ei pentru că n-au găsit altă cale spre fericire.

Deși propunerea dramatică este extrem de incitantă, iar construcția regizorală dezvoltă valoros textul propus, susținerea actoricească rămâne totuși în urmă. Dramatismul personajelor este mult prea des exprimat prin țipăt și, totodată, mult prea puțin nuanțat. Experiența de viață a fiecăruia este, din păcate, doar povestită, nu intrinsecă personajelor. Cu toate astea, dăruirea cu care se avântă atât pe senă cât și în profesie acești tineri actori își are farmecul ei. De ce? Pentru că nu "mint", nu-și "economisesc" energiile, nu întrebuințează trucuri, de menționat fiind efortul fizic și extraordinara pregătire fizică a lui Bogdan Dumitrescu (*Mimi*), Dan Vulc (*Omu'*) și George Frâncu (*Calu'*).

Așadar, spectacolul Companiilor "Of-Of" și "Caleidoscop" este o propunere extrem de interesantă și totodată o provocare pentru fiecare dintre noi. Alice Barb a reușit cu "Poveste de cartier" să trezească interesul spectatorului, construind un spectacol dur și totodată incitant.

Companiile "Of-Of" și "Caleidoscop" – Poveste de cartier, **după o idee din piesa** Connection **de Jack Gelber. Scenariul, regia și ilustrația muzicală: Alice Barb. Costume și machiaj: Mateia Stănculescu. Graffiti: 1 Q Sapro. Muzica originală: 1 Q Sapro și La Familia. Distribuția: Manuela Alionte, Bogdan Dumitrescu, George Frâncu, Iulia Sîia, Dana Teodorescu Vulc, Luminița Vîlciu, Dan Vulc și 1 Q Sapro.**


Vava ȘTEFĂNESCU

Școala unei grozave „nebunii"!

La începutul lunii noiembrie s-au deschis porțile primului centru pentru creație în dansul contemporan. Găzduit în incinta Casei de Cultură „Nicolae Bălcescu", a sectorului 4, Multi-Art Dans (MAD) funcționează deja într-un sistem independent. Din programul primei stagiuni ne întâlnim cu lucrările câtorva coregrafi care au participat la *Serile INDEPENDANS* organizate la Teatrul „Odeon" – *Ființe ale mâinilor* (Carmen Riban), *Iluzii de hârtie* (Elena Zamfirescu), *5 minute din viața mea* (Eduard Gabia) sau *Către nicăieri* (Mateia Stănculescu). Sufletul acestui cadou oferit tuturor celor care iubesc dansul și arta coregrafică, este Vava Ștefănescu, la rândul ei coregrafă, dansatoare, asistentă universitară la U.A.T.C. Pornind de la un vis frumos, dragostea necondiționată pentru munca pe care o face zilnic, a ajutat-o să găsească o dragoste, pe măsura dorinței ei, în cei care au susținut acest vis – EUROART (Fondul Cultural European pentru România, finanțat de Uniunea Europeană), Compania teatrală SMART, Teatrul „Odeon", Fundația ProHelvetia, Institutul Francez din București. Vava Ștefănescu participă cu spectacolul *Orfeu sau despre cădere*, iar premiera începutului de stagiune coregrafică o reprezintă creația *Hammam/ Prizonier în cutia toracică* de Mihai Mihalcea, unde îi putem urmări pe Ana Maria Pavel, Maria Baroncea, Cătălina Gubandru și Irina Roncea. Invitații de onoare ai Centrului MAD sunt membrii Companiei „Christine Bastin" din Franța, Pascal Allio și Pascaline Verrier, precum și Brynyar Bandlien din Norvegia care contribuie cu lucrări proprii la promovarea unuia dintre puținele spații deschise pentru artele secolului XXI.
Centrul Multi-Art Dans dezvoltă educația artistică prin cursuri destinate neprofesioniștilor. Lucru demn de laudă, având în vedere faptul că atelierele de dans clasic sau contemporan, de *step* și teatru tridimensional, de actorie și terapie prin dans, de etno-dans și chitară există fie individual, fie în renovare, fie nu mai există și, din motive nostalgice, mai credem în ele. Creativitatea are încă, la noi, un soi de liberă trecere înspre cei care pot micșora distanțele dintre oameni prin gest, prin cuvânt, prin mișcare. S-a întâmplat ca, într-o vreme când dansul contemporan tinde să devină o formă de artă fără sprijin din pricina dansului clasic, unii „degustători" în ale distanțelor să prindă curaj. Proiectul *E vârsta să dansezi* te invită pur și simplu la dialog deschis cu profesioniștii lumii unde mișcarea este centrul de greutate al tuturor lucrurilor; ea poate face să te exprimi frumos indiferent de stare, de timp, de vârstă, de spațiu intermediar.
M-aș întoarce la Vava Ștefănescu, la energia pe care i-o simți din mâini, din râs, din ochi, la convingerea ei că este un om iubit de Dumnezeu și de pașii dansului. Povestea ei începe și se termină la fel: cu „a o lua de la capăt". (Claudia Lipan)

Vava ȘTEFĂNESCU

„De trei ori noroc"

Claudia Lipan: *Cum ați găsit acest spațiu al Centrului Multi-Art Dans și ce înseamnă el acum când și-a deschis porțile?*
Vava Ștefănescu: L-am găsit printr-un noroc când am fost sfătuită să încerc aici. Am venit, am încercat și în urma proiectelor depuse am reușit să intrăm într-un contact valabil cu direcția Casei de Cultură a sectorului 4. Este de trei ori un noroc: o dată că l-am găsit, o dată că înăuntrul lui am găsit o directoare nemaipomenită în persoana doamnei Nicoleta Nicorici și, încă o dată, pentru că a zis „da" la tot ce am propus noi. Este greu de crezut că cineva îți zice „da", atâta vreme cât tu, ani de zile te duci în teatre și ți se spune „nu".
C.L.: *Va continua Centrul MAD tradiția spațiilor neconvenționale?*
V.Ș.: Nu, eu cred că dansul contemporan nu ține de ceva neconvențional. Locul lui este într-un spațiu convențional, respectiv într-o scenă. Noi avem un studio din ceea ce am reușit să construim în clădire. Faptul pentru care găsim dans contemporan mai des într-un loc neconvențional, este o soluție de urgență din partea creatorilor și nu o chestiune deliberată.
C.L.: *Cum se mai poate traduce dansul în ziua de astăzi?*
V.Ș.: Dansul, în general, reprezintă tot ceea ce mișcă; și în tot ceea ce mișcă este o coregrafie. Iar pentru că se întâmplă atunci și acum devine contemporan cu noi.
C.L.: *Este pregătit publicul pentru mișcarea de atunci și de acum?*
V.Ș.: Da, publicul chiar are nevoie de așa ceva. Au dovedit-o toate marile evenimente, ultimul realizat cu SMART, este vorba de *INDEPENDANS* la „Odeon", unde aproape s-au spart ușile la intrare. Trei zile de „nebunie", deci îmi doresc să avem și noi aici multe *Independansuri.*
C.L.: *De fapt, SMART a tot colaborat cu dansul contemporan, acum, iată, se implică din nou pentru centrul dumneavoastră.*
V.Ș.: SMART și întreaga echipă de-acolo colaborează minunat. Au avut un proiect pentru întreg anul 2000 referitor la dans, deci au ținut să promoveze tinerii dansatori și coregrafi.
C.L.: *Că a venit vorba de ei... Le oferă acest spațiu posibilitatea de a participa la festivaluri, de a face turnee în țară, în străinătate? Vor fi ajutați și sponsorizați în acest sens?*
V.Ș.: Pentru început spectacolele prezentate în programul stagiunii noastre sunt deja realizate, este vorba de cele mai bune lucrări selecționate, care au avut, din păcate, doar câteva reprezentații, dat fiind faptul că nu s-a putut mai mult. Pentru o a doua etapă a repertoriului vom începe coproducția. Prima producție pe care eu vreau s-o susțin este *Hammam* a lui Mihai Mihalcea.
C.L.: *Care este visul legat de ceea ce urmează să faceți?*
V.Ș.: Visul meu este ca acest spațiu să fie întotdeauna vizitat, văzut, întrebat, certat, contrariat... Vreau să existe viață aici, să existe idei bune și lucruri de foarte bună calitate. Vreau să lucrăm cu aceeași pasiune și aceeași dorință, având tot timpul în minte marele cadou care ni se face în acest moment.

Claudia LIPAN

Anca Maria COLȚEANU

„Secretul meseriei..." Secret.

Delia VOICU: *Te numeri printre puținii tineri regizori care au "motive" să fie fericiți: ești invitată să montezi în teatre importante, lucrezi cu actori valoroși, ești prețuită de critici. Ai deja, în palmares, un premiu UNITER (pentru cea mai bună producție de școală). Pe lângă toate acestea, șansa de a te fi format la școala unor maeștri – Cătălina Buzoianu, la clasă, și Vlad Mugur, pe parcurs...*

Anca Maria COLȚEANU: Da, sunt fericită, în primul rând, pentru că pot lucra. E un privilegiu astăzi, mai ales pentru cei de vârsta mea. Nu sunt chiar ferită de dezamăgiri, dar prefer să mă bucur de ceea ce am. Și nu e puțin lucru.

D.V.: *Ai montat, de curând, "Evanghelia după Toma" de Radu Macrinici, la Teatrul "Csiky Gergely". De ce la teatrul maghiar?*

A.M.C.: E o dorință mai veche. Îi mulțumesc pentru îndeplinirea ei lui Demeter András, care mi-a pus la dispoziție Sala Studio. Vlad Mugur m-a influențat în interesul meu pentru actorii maghiari, mi-a atras atenția asupra unor calități ale lor, asupra faptului că ei sunt, parcă, mai apropiați de tragic.

D.V.: *Sunt influențe Vlad Mugur și în spectacolul tău? În felul în care ai folosit, de exemplu, măștile?*

A.M.C.: Recunosc că sunt marcată de experiența pe care am avut-o

făcând asistență de regie, la Piatra Neamț. Aș fi mândră să-l pot "copia" pe Vlad Mugur. El e, așa cum se știe, pasionat de mască, de semnificațiile ei și a demonstrat, în mari creații, cât de valoros este acest obiect, cât este de teatral. Și un machiaj e, în fond, tot o mască, ce stabilește o anumită expresie, însemnată și în plan dramatic.

D.V.: Cum se nasc creațiile tale?

A.M.C.: Încep întotdeauna prin a căuta trei imagini; ele reprezintă rezolvarea unor momente importante. Văd, dinainte, totul, până la cele mai mici gesturi, apoi ridic spectacolul pe mișcare. Înainte de premieră, cu zece zile, cronometrez și, eventual, tai. Mai las ceva de făcut pentru ultima clipă, o mică surpriză. Îmi place ca la repetițiile generale să asiste și spectatorii.

D.V.: Cât de mult te interesează reacția lor?

A.M.C.: Foarte mult. Uneori îi privesc, pe fiecare în parte. Urmăresc să văd dacă sunt atenți, dacă sunt prinși. Mi-aș dori ca ei să plece acasă emoționați.

D.V.: Ce fel de texte ai dori să pui în scenă?

A.M.C.: Mă atrage teatrul expresionist; e incitant și ca univers, și ca posibilități de regie. Mi-ar plăcea să montez Strindberg și, mai nou, Blaga. Acum pregătesc *Ivona, principesa Burgundiei* de W. Gombrowicz, la Teatrul Național din Timișoara. Țin foarte mult la această piesă, așa cum țin la ea toți colegii mei de an, așa cum ține și Cătălina Buzoianu, care a pus-o în scenă, cândva, la Teatrul Mic. E un text de care suntem profund legați.

D.V.: Când începeți repetițiile?

A.M.C.: În decembrie. Premiera va fi, probabil, la sfârșitul lui februarie 2001. Voi colabora, grație domnului Cornel Ungureanu, directorul teatrului, cu doi cercetători, specialiști în Gombrowicz. Grija și atenția cu care acest mare intelectual îi întâmpină pe tineri sunt impresionante. E o șansă pentru mine să lucrez într-un asemenea climat.

D.V.: Cătălina Buzoianu, profesoara ta, a spus, într-un interviu, că vei "ului". Știai?

A.M.C.: Nu...; e un om extrem de generos, căruia îi datorez foarte mult.

D.V.: Ce te-a învățat?

A.M.C.: M-a făcut să înțeleg că trebuie să fiu lucidă, să țin trupa în mână, să o pot mobiliza, să o determin să creadă în mine. E lecția de anul întâi. Când venea la repetiții, nu corecta nimic în prezența actorilor, nu dădea nici o indicație. Urmau discuții separate. Cătălina Buzoianu e un pedagog desăvârșit. Își ajută studenții, le descifrează textele, fără ca ei să-și dea seama și, mai ales, le dă multă încredere. Mi-e foarte dor de un curs cu ea. Când sunt derutată, când nu mai știu ce să fac, mă duc să văd un spectacol al ei. La fel de dor îmi e de o repetiție cu Vlad Mugur. De la el am aflat "secretul meseriei". Mi l-a dezvăluit la premiera de la Piatra-Neamț.

D.V.: Mi-l dezvălui și mie?

A.M.C.: Nu-l spun nimănui. Îl țin în portofel (!)...

Delia VOICU

Delia VOICU

Crucea de lumină

O a doua transpunere spectaculară (după cea realizată, acum patru ani, de Bogdan Voicu) a piesei lui Radu Macrinici, *Întoarcerea lui Espinoza*, este creată în această stagiune, sub titlul *Evanghelia după Toma*, de regizoarea Anca Maria Colțeanu. Textul, distins, în 1996, cu premiul *Camil Petrescu* la Concursul Național de Dramaturgie, organizat de Ministerul Culturii, se bucură acum și de o versiune în limba maghiară, grație traducerii semnate de Csuros Reka.

Radu Macrinici creează, pornind de la simbolul biblic al lui Toma Necredinciosul, imaginea unei lumi ce nu poate ieși din întuneric. Impasibil și mereu bântuit de îndoieli, omul nu înțelege sublimul sacrificiu al lui Iisus, anulându-și astfel șansa iertării. Discursul dramaturgului, reflexiv, articulat laconic impune o minuțioasă elaborare scenică. Remarcabil ca propunere ideatică și expresie literară, textul, totuși perfectibil, suferă de mici licențe de stil (și, uneori, chiar de sens). Ele sunt, în acest spectacol, salvate de regia care s-a concentrat pe lectura în profunzime, marcând sensurile adânci ale parabolei.

Spațiul de joc ilustrează interiorul unei capele cu pereți cenușii, glaciali, ce imprimă contur psihologic tensiunilor care încep să vibreze. Zgomotele furtunii sporesc încordarea, evocând, totodată, un timp al potopului. Acest loc ar putea fi o *corabie*. Dar și un mormânt... Primul sosit aici este *Espinoza*, student la medicină, în ultimul an. În timp ce își repetă cursurile, în vederea examenului final, e întrerupt de apariția a trei necunoscuți, o familie bizară (*Tatăl, Fiul și Fiica*), venind, așa cum o arată costumele, fiecare, din altă epocă, o familie ce pare a avea în comun doar cunoașterea Evangheliei lui Toma. Dar din scriptura lor lipsesc atât fragmentele referitoare la minunile înfăptuite de Iisus, cât și cele în care îi sunt povestite patimile. Acestea sunt înscenate de *Espinoza* printr-o blasfemică "Imitatio Christi". Tonul, inițial parodic, se schimbă treptat, protagonistul ajungând, în cumplita secvență a crucificării, să trăiască o experiență mistică adevărată, să simtă chinurile trăite de Mântuitor – o infernală lecție de anatomie, la care studentul află, pe propria-i piele, cât de cruntă a fost tortura, de la înfigerea primului piron, până la ultima suflare. Nu este însă o situație reală: deși, după acest moment, se spune că ploaia s-a oprit, ea se aude încă, făcându-ne să înțelegem că trăim, de fapt, chiar în vremea potopului, în ceasul ultim al necredinței. Episodului delirant al răstignirii îi urmează scene de ciudată destindere; freamătul este domolit în plăsmuiri poetice. Scena violului (din text) se transformă în spectacol într-o nuntă albă. Văluri de mătase șterg, parcă, din memorie, amintirea nelegiuirii. În locul miresei, *Espinoza* găsește o păpușă. Apoi începe carnavalul: măști brute, fără chip, privesc către public. Păpușa și măștile sunt martorii enigmatici, muți, ai greșelilor lumești. Din evanghelia

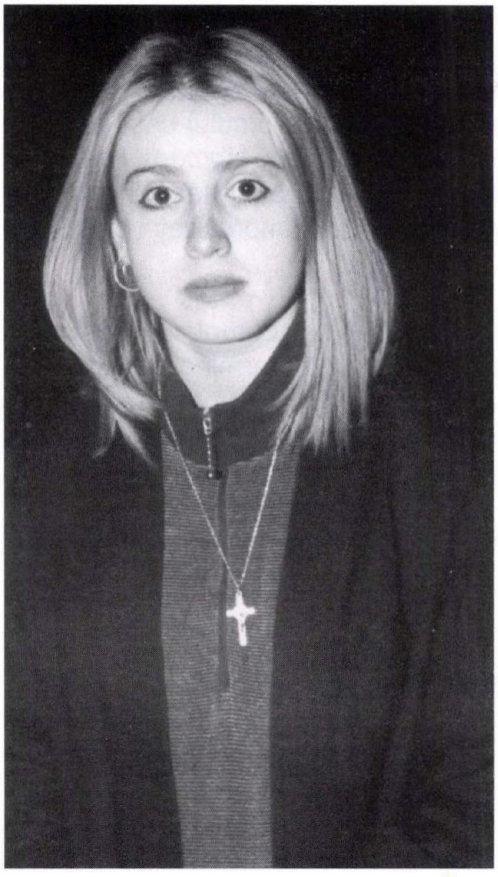
incompletă lipsește crima asupra lui Christos, gestul abominabil de care nu vrem să ne aducem aminte. Lipsa conștiinței acestui păcat, pe care firea omenească, lașă, refuză să și-l asume, este eternul tribut al lui Toma. Și o ultimă imagine: *crucea de lumină* care apare, implacabil, anunțând marea judecată.

Austeritatea decorului (scenografia – Emil Grama) se colorează, în câteva rânduri, prin fulgurante alegorii vizuale. Cruzimile se transfigurează în metafore luminoase. În rafinata montare a Ancăi Maria Colțeanu, tragicul este mereu prezent, în surdină, întreținut și prin jocul inteligent, subtil al actorilor. Kocsárdi Levente (*Espinoza*) reușește să acopere un registru întins de trăiri, de la candoarea senină (proprie chipului său), la cutremurătoarele expresii ale suferinței. Adrian Voichițescu debutează convingător în rolul *Fiului*, părând a fi deja perfect integrat în trupa maghiară. *Tatăl* este interpretat cu echilibru și farmec de excepționalul Matráy Lászlo. Iar Ildiko Frank (*Fiica*), aureolată, parcă, în unele momente, reușește să imprime fragilitate și mister eroinei învesmântate în albul înnvierii, al inocenței, al nunții, al revelației, al stării de grație...

Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara – Evanghelia după Toma **de Radu Macrinici. Traducerea: Csuros Reka. Regia: Anca Maria Colțeanu. Scenografia: Emil Grama.**
Distribuția: Kocsárdi Levente, Mátray Lászlo, Frank Ildiko/ Mátray Edith, Adrian Voichițescu.
Data premierei: 7 octombrie 2000.

Alina HRISTEA

„Am un stil de lucru destul de degajat"



Constantin PARASCHIVESCU: *Domnișoară Alina, de când sunteți la Oradea? și ce ați montat aici?*

Alina HRISTEA: Sunt angajată de un an de zile și am montat *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale. Iar în a doua parte a stagiunii, la "Studio", *Uși închise* de Sartre.

C.P.: *"Conu' Leonida" tot la Sala Studio?*

A.H.: A fost un spectacol început la Sala Studio și, din rațiuni organizatorice, să spunem, transferat pe scena mare. Din cauza asta a pierdut destul de mult, pentru că a fost greu să-l adaptez noilor condiții.

C.P.: *Cum a fost primit?*

A.H.: Eu am încercat să fac un pamflet politic, am adus puțin textul spre contemporaneitate și am avut parte de reacții împărțite. Unii au fost de acord și le-a plăcut politizarea pe care am indus-o textului și care pornea, de fapt, din text – tevatura cu republicanismul, de pildă –, alții, puriștii să spunem, adoratorii lui Caragiale-clasic, s-au simțit poate îndepărtați de Cargiale pe care-l știau din alte montări sau de la televiziune.

C.P.: *Opțiunea pentru Sartre a fost a dumneavoastră sau a fost o propunere a teatrului?*

A.H.: A fost propunerea mea. După aceea am aflat că Sartre a fost sărbătorit în Franța – simplă coincidență, deci. Mi s-a propus să lucrez un spectacol de studio și atunci am încercat să găsesc o temă care să-mi spună și mie ceva și care să mă ajute să mă dezvolt în regie. Am încercat să construiesc un spectacol clasic, simplu, puternic și bazat pe actori în mare măsură.

C.P.: *Lucrați bine cu actorii? Vă ascultă?*

A.H.: Da. Să știți că aici am avut surpriza foarte plăcută să colaborez foarte bine și argumentele mele au fost primite cu toată deschiderea... Am un stil de lucru destul de degajat, încerc să-mi apropii actorii, să colaborăm, să comunicăm în primul rând și cred că asta se simte, actorii au trecut prin ei înșiși ceea ce

le-am propus eu. Sunt unele spectacole în care *văd* indicația regizorală și asta mă deranjează. Eu încerc să fac doi pași înapoi și să las actorul să evolueze singur în scenă, prin propria lui forță.

C.B.: *Reveniți la comedie, înțeleg; cu ce?*

A.H.: Da, revin la comedie cu Goldoni, *Slugă la doi stăpâni.* Îmi face mare plăcere să lucrez la acest text – deocamdată în fază de proiect, pentru că premiera va fi abia în mai 2001. O să-mi încerc puterile pe o comedie foarte bine construită, impecabilă, strălucitoare și sper ca trupa să fie de acord cu efortul fizic și vocal pe care îl voi cere, din punctul de vedere al profesionalismului unui actor de comedie. Profesionalism care, sigur, pornește din tradiția *Commediei dell'Arte,* dar ea nu se prea studiază în școală, și, mă rog...Eu nu vreau să fac un spectacol de *Commedia dell'Arte,* dar trebuie plecat de acolo, de la improvizația pe situație și pe stare.

C.B.: *Cum vă simțiți la Oradea?*

A.H.: Eu mă simt foarte bine. Pentru mine nu constituie un complex a face teatru în provincie. Nu am nostalgia unei capitale pierdute. Am terminat la București, îmi lipsesc spectacolele pe care le vedeam acolo și atmosfera teatrală extraordinară, dar cred că se poate face teatru bun și în restul țării și prejudecata provincialismului se poate combate cu o prezență sporită a valorilor artistice în festivaluri, de pildă. Sunt destule.

Claudia LIPAN

Numai poetul...

Fundația Culturală Toaca revine cu spectacolul regizoarei Nona Ciobanu, fondatoare și susținătoare a proiectelor pentru arta contemporană a tinerilor creatori.

Toscana este culoarea locală unde se derulează scenariul de teatru, dans și multimedia. Există, dincolo de toate, o invenție teatrală puțin întâlnită în spațiile neconvenționale ale teatrului experimental: Aceea de a păstra și de a folosi în mod egal mișcarea și textul. Libertatea interioară a corpului vorbește din ce în ce mai mult în spectacolele Nonei Ciobanu, ea este protejată și motivată în spatele cuvântului. Compusă pe un text al poetului ceh Vladimir Holan (din care puteau lipsi câteva fragmente), partitura piesei este un poem-eseu închinat poeziei.

Poetul este un actor într-o continuă repetiție cu rolul de a scrie. El trăiește – ca toți poeții și ca toți actorii – freamătul comun al ideilor despre frumos și iubire, în ipostaza cantonierului care colindă întreaga Italie în căutarea idealului.

Femeia, ca ideal și prototip al artei, se mișcă în imaginația poetului între elemente de basm. Holan readuce imaginea la starea de vis care-l aproprie, astfel, de văzduhul amorțit al lui Botta, de luna argintie a cântecelor

lui Lorca...Șerban Pavlu își uită, din când, în când condiția de actor și caută muza care-i risipește uneori fantezia (Anca Androne). Chipul ei întreit (Liliana Gavrilescu și Laurenția Barbu, aceasta din urmă semnând și coregrafia) amintește de o nouă *Școală a femeilor*, a gândului care ia forma unui zbor de berze într-un cerc alb de cretă. Tristețea de vacanță a poetului provine doar din optimism. Există o resursă de spontaneitate care-i atenuează căderile, lăsându-l să bea "aroma livezilor unde cresc florile, frunzele, tulpinele poeziei sale". În lipsa unei scenografii propriu-zise, Ana Olteanu ridică pe scenă pereții spațiului unde se scrie opera.

Plăcuta comunicare a eroului cu Eul intim, transformă ecranul de cinema într-un punct invizibil. Nu mai contează că ne aflăm la cumpărături într-un supermarket. Imaginea poetului monologând cu propria conștiință devine un biet element de decor, căruia i s-a anulat eficiența fizică, materială. El lasă loc liber spectatorului care ascultă neliniștea inspirației (Ioan Brancu) povestind despre această poezie fantastică în spatele ferestrelor închise pe sub care trec tramvaie...

Fundația Culturală Toaca – Toscana **de Vladimir Holan. Regia: Nona Ciobanu. Scenografia: Ana Olteanu. Coregrafia: Laurențiu Barbu. Cu: Șerban Pavlu, Anca Androne, Liliana Gavrilescu, Ioan Brancu, Laurenția Barbu.**

ÎN FORȚĂ

Alexander HAUSVATER

„Pentru mine teatrul este un act vital"

Cristina MODREANU: *Cu prilejul prezentării în capitală a spectacolului "Magister Machiavelli", pe care l-ați realizat în vara acestui an la Râmnicu Vâlcea, ați lansat, în cadrul unei conferințe de presă, câteva idei pe care aș vrea să le dezvoltăm. În primul rând, opinia dumneavoastră despre o "descentralizare a teatrului" în sensul că, așa cum spuneați, " în România teatrul bun nu se mai face în capitală, ci în provincie". Înțelegeți prin "teatru bun" ceva opus "teatrului comercial" care se practică de la un timp în teatrele din București?*

Alexander HAUSVATER: Mi se pare esențial faptul că în provincie poți avea actorul la dispoziție tot timpul, în condițiile în care acolo nu există alte tentații – televiziune, film, etc. Astfel, el se poate concentra asupra jocului, egalizând cumva actul interpretării cu actul trăirii, închegându-se, astfel, o relație între ce face el pe scenă și cine este el cu adevărat. Pe de altă parte, el nefiind integrat în agitația masivă dintr-o metropolă, partea a doua a actului actoricesc – împărțit, după mine, în execuție și creație – se dezvoltă mai ușor și mai clar. Atunci când corpul nu este agresat de griji, preocupări, alte activități, procesul de creație este accelerat și nu mai trebuie "digerat" luni în șir.

C.M.: *Totuși, nici actorul din provincie nu este ferit de griji, neavând alte surse de existență în afara teatrului, s-ar putea spune că are chiar mai multe "griji" ce țin de supraviețuire. Spuneați că, pe perioada repetițiilor la "Livada de vișini" de la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași, ați apelat la un exercițiu anume cu actorii. Despre ce era vorba?*

A.H.: Da, sunt două chestiuni diferite. Pentru *Magister Machiavelli* majoritatea actorilor au venit din București să lucreze la Râmnicu Vâlcea, și, odată ajunși acolo, s-au transformat brusc fiindcă trăiau în alt oraș, mult mai liniștit. La Iași era altceva – am vrut să găsesc o modalitate pentru actori de a interpreta personajele cehoviene prin prisma propriei excentricități. După mine fiecare persoană are o "zonă de excentricitate", mai mult sau mai puțin ascunsă, mai mult sau mai puțin conștientă, negativă sau pozitivă, însă această zonă – în care suntem tentați să deviem de la o normă de conduită colectivă, exprimându-ne individualitatea – există. Pornind de la acest lucru am gândit personajele din *Livadă*..., pentru fiecare dintre ele imaginând o preocupare artistică: mama era cântăreață, Ranevskaia – pictoriță, Gaev – poet, etc. Justificarea vieții lor este actul artistic, ei se întrunesc pentru a crea, creația lor fiind poate ridicolă sau neinteresantă. Faptul că ei au această iluzie a creativității, fără a se gândi la utilitatea produsului creației lor, îi face exponenții unei societății pierdute, care nu mai poate exista azi și pe care de aceea o și regretăm. Singura modalitate de a-i face pe actori să înțeleagă toate astea era să-și observe conduita lor personală, gândurile și emoțiile, și nu să se gândească "cum ar fi să fie". În loc să "inventeze" personajele, i-am provocat să găsească în ei, prin scris (au ținut un jurnal al întâmplărilor lor zilnice

din care s-au inspirat), prin observație, prin sondarea acelei zone excentrice a eului lor, prin date despre personaje. Analizându-se atent, fiecare dintre ei au observat la sfârșitul unei zile că este un cameleon, că toți purtăm mai multe măști, în funcție de împrejurări. Cred că în teatrul clasic se face o mare greșeală, alcătuindu-se distribuții după vârsta biologică a actorului – fără să se dea importanță ideii că fiecare om este suma vârstelor sale. Pe mine mă interesează ca actorul să poată reflecta asupra totalității vârstelor pe care le-a trăit și le va trăi, fără să fie închis în vârsta la care a ajuns într-un moment anume. Mai ales că nimeni nu mai dă atenție momentului prezent, chiar din clipa în care acesta s-a epuizat, oamenii se mulțumesc să trăiască prezentul, iar de gândit se gândesc la trecut sau la viitor. Cehov fiind un geniu al observării umanității, cu micile incidente din care este ea alcătuită, un geniu al detaliilor semnificative – o femeie cu un cățel, un bătrân care traversează strada în goană, un sufleur răcit –, toate aceste observații excentrice îți arată că "deviația" de la norma comună este sursa individualismului. El este pasionat să-și scoată personajele din anonimat prin aceste amănunte, de aceea Cehov este azi interesant, într-o epocă de totală uniformizare, cum n-au mai fost altele în istoria lumii.

C.M.: *Dramaturgul Horia Gârbea, cu care ați lucrat ultimele spectacole, spunea despre dvs. că încercați să găsiți în spectacolele pe care le faceți "esența contemporaneității". Cum vă alegeți, în funcție de acest scop, textele pe care să le "montați" după ce le-ați "demontat" în prealabil?*

A.H.: Întotdeauna procesul de alegere a textului a fost pentru mine, foarte bizar: pur și simplu, la un moment dat, vine timpul lor. Un exemplu e Cehov: ultimul pe care l-am făcut, *Unchiul Vanea*, datează din anii '80. Simți la un moment dat, în evoluția ta, că anumite texte au o relație cu ceea ce trăiești. Iar ceea ce trăim acum este aceea că, fie că vrei sau nu, ești legat în feluri diferite de tot restul planetei, care a ajuns foarte "mică". Ne îmbrăcăm la fel, mâncăm la fel, ascultăm aceeași muzică și avem acces la aceleași știri de pe tot globul. Ne-am pierdut rădăcinile etnice, naționale, ne-am pierdut *specificitatea*. Din această cauză se vede o pierdere a pasiunii, a plăcerii de a trăi, a emoțiilor extreme, a aventurii. Nici măcar tinerii nu mai au gustul situațiilor periculoase. Confortul e la ordinea zilei, oamenii nu se mai gândesc decât cum să acumuleze și cum să păstreze ce au acumulat. *Ești ceea ce ai* – aceasta e deviza zilei, nu ceea ce gândești, ci ceea ce ai! În același timp, există o avalanșă de vulgaritate în artă pe care eu cred că trebuie să o luăm în considerație fără să evaluăm: e bun, e rău? Ceea ce mi se pare însă mai grav este că astăzi potențialul uman nu mai poate ajunge la aceeași realizare ca ieri. Oamenii au prea multe de făcut și nu mai au timp să se descopere, să se reinventeze, să-și sondeze "partea excentrică", inconștientă. Totul e planificat în viața omului de azi, fiecare vârstă – umanitatea mai există doar acolo unde mai sunt oameni care au "deviat" de la această programare. Numai prin prezentarea acestor persoane deosebite, ca eroi sau ca victime, îi poți scoate pe ceilalți din ritmul lor spre nicăieri. Atunci ei se vor opri, se vor întoarce spre ei înșiși înțelegând: totul pornește de la mine, cine

sunt eu? Peste tot în lume generația de azi e inferioară "generației boom" a părinților lor, acei hippies minunați care făceau sex pe stradă, fumau marijuana, demonstrau împotriva războiului din Vietnam, care au trecut prin toate experiențele posibile. Copiii lor sunt produsul unei leneviri spirituale, ai unei lipse de curiozitate. Umblând peste tot în lume, în țări foarte diferite, m-am speriat pentru că am avut impresia că, oriunde m-aș fi dus, eram într-un stat american.

C.M.: *Vi se pare că România a început să semene cu un stat american?*

A.H.: România este țara unei existențe absurde. Pe mine fiecare moment aici mă miră, fiecare cuvânt. Nu înțeleg cum gândesc oamenii, de ce nu au o reacție când le vorbești, mi se pare că teatrul se face aici pe stradă, tot timpul. Inovația în teatru poate veni în acest moment dintr-o țară ca România cu condiția ca artistul de aici să se ferească de imitație și să lucreze cu propriile-i idei. Tot ce s-a făcut în Occident e fumat, epuizat. Formule noi, cu adevărat, vor veni dintr-o necesitate a spectatorului de azi, a acestui individ care trăiește absurdul cotidian. El dorește să vadă în teatru o mărturie a acestei existențe, or, eu n-am văzut încă o piesă de teatru românească, contemporană, care să egaleze absurdul de pe stradă, să redea situațiile incredibile în care se află, deseori, românii. Dramaturgia românească nu are reacție la ceea ce se întâmplă, ceea ce este grav, pentru că prin teatru poți schimba ceva în viață, spunând că nu accepți să te supui absurdului, odată conștient de el.

C.M.: *Aveți o teorie și despre public care s-a transformat din pasiv în activ , lucru de care artistul român nu ține cont în nici un fel...*

A.H.: Vreau să fac o diferență între publicul "de premieră", pasiv în continuare și publicul obișnuit care iese uneori – și mi s-a întâmplat să văd asta la spectacolele mele – din mutismul său. Or, mi se pare că este obligația actului artistic să-l scoată pe om din inerție, să-l transforme într-un "articulator". În curând, fiecare spațiu cu potențial teatral va fi descoperit o dată cu producția realizată acolo. Nu se vor mai adapta ideile la un spațiu, ci se va găsi un spațiu pentru ideile creatorului. Din această cauză și publicul se află la o "răscruce de drumuri". Am auzit mulți – prea mulți – oameni de teatru spunând "publicul n-ar accepta asta, sau asta", dar nu mi s-a dovedit că ar fi așa niciodată. Când am mers la Iași să fac *Teibele și demonul ei,* mi s-a spus – "aici avem un public obișnuit cu Chiriță". Nu e adevărat! Au fost și acolo oameni care au reacționat la teatru ca în fața unui *act vital.* Ce mă interesează cel mai mult este să fac un teatru care să fie *o întâlnire de viață*, una care să nu fie uitată. Nu vreau să mi se dea note, ci să primesc reacții, să am dovada că am introdus actul artistic în morfologia unui individ, în vocabularul său existențial, un spectacol al meu să fie pentru el un punct de referință în viața lui, ca și o posibilitate de a se exprima în sala de teatru. Omul de azi se ascunde în întunericul sălii de teatru, or, un spectacol de teatru bun, chiar și unul clasic, îi dă senzația că ceva i se întâmplă lui, personal, îl scoate din anonimat, îi dă un moment de eroism. Cum spune Andy Warhol, "orice om are în viața lui un moment la rampă". După mine nu există oameni mai buni sau mai răi, mai profunzi sau mai superficiali: există doar oameni care nu

știu sau nu pot să-și exploateze potențialul de care dispun. Iar teatrul trebuie să-i învețe asta.

C.M.: *Cum va arăta, după dumneavoastră, teatrul secolului XXI, sau măcar cum va arăta "teatrul lui Hausvater" în secolul ce vine?*

A.H.: Teatrul viitorului este un teatru al mai multor forme, nu al unui singur stil. Toate stilurile vor fi scoase din "lada de gunoi" și amestecate ca într-un tablou de Chagall sau de Dali. Vor fi deopotrivă forme deja experimentate și forme necunoscute. Mie, unul, nu-mi place actul artistic perfect, nici actorul care nu greșește, nu vreau un mecanism perfect, vreau să văd umanitatea chiar în greșeli, în acele așa-zise "imperfecțiuni". Așa că voi ține în continuare cont și de asta, ca și de faptul că omul trebuie să recunoască spectacolele unui creator, să știe, după anumite semne, dacă a mai văzut și alt spectacol al lui. Eu văd spectacolul viitorului ca pe o conversație între totalitatea oamenilor de pe scenă cu totalitatea celor din sală, o comunicare asemeni celei de pe Internet. Spectatorul viitorului va fi un creator, el va reinventa acțiunea, va imagina sfârșitul unei povești, va fi un partener al creatorului. Clasicismul va trebui permanent revăzut, ca și cum Shakespeare sau Cehov ar trăi în zilele noastre. Miza în spectacolul viitorului va fi sugestia – cum sugerezi astfel încât spectatorul să-și continue și singur povestea. Nu va mai exista un început, un mijloc și un sfârșit, spectatorul va putea intra în timpul desfășurării acțiunii și pleca înainte de terminarea ei. Actorii nu vor mai fi sclavii prezenței spectatorului. Sunt și multe necunoscute, dar orice s-ar întâmpla nu trebuie să uităm, că imaginația și pasiunea noastră sunt nelimitate. Nu avem limite!

Cristina MODREANU

Cristina MODREANU

Scopul chiar scuză mijloacele – în viață și în teatru

Încă de la intrare, când treci prin tunelul întunecat, unde te întâmpină un bătrân nerăbdător, cu un felinar în mână, umbra lui Hausvater se ivește smulgându-te din cotidian, eliminând "iluziile" celor care au venit la teatru pentru o seară "deconectantă și agreabilă". Pentru regizorul Alexander Hausvater, teatrul e ceva esențial, vital, un pariu pe viață și pe moarte, o experiență decisivă. O demonstrează o dată în plus cu spectacolul *Magister Machiavelli* pentru care a mobilizat actori ai teatrelor bucureștene, dar și din Râmnicu Vâlcea, oraș deschis din punct de vedere teatral, unde au mai montat în ultimii ani Dan Micu și Silviu Purcărete. Spectacolul produs de Teatrul Ariel (cu sprijinul Teatrului Odeon), care își continuă existența (până când, nu se știe, din lipsă de sponsori, singurul implicat până acum

fiind firma canadiană AECL), nu este o simplă lecție prin teatru spre uzul politicianului (principele) de astăzi sau al electoratului, deși este și asta, într-un fel. În fond, nu e puțin lucru să ți se demonteze în față resorturile ascunse ale puterii, să afli secretele politicianului "de meserie", să înțelegi că tehnicile moderne de promovare a imaginii s-au inspirat copios din învățăturile lui Machiavelli, care avea măcar meritul că spunea (scria) lucrurilor pe nume, ceea ce "discipolii" lui moderni nu mai consideră necesar să facă. Urcând însă o treaptă mai sus pe scara semnificațiilor spectacolului, ne dăm seama că lecția e universal valabilă, oricine țintește să "lucreze" cu propriul eu, găsind în ea ceva de ținut minte. Se mai desprinde din spectacol și o altă teorie interesantă, anume aceea că termenul "machiavelism" trebuie redefinit, înlăturându-i-se "cocoașa" sensului peiorativ. Cu alte cuvinte, afirmă regizorul prin intermediul spectacolului, *mijloacele chiar nu contează dacă scopul – un scop bun, fără doar și poate – a fost atins.* Fiindcă "atunci când o societate este bolnavă", spune Machiavelli (fără să fi cunoscut România de azi), "ea trebuie vindecată prin violență. Nu se poate conduce un principat cu duhul blândeții, principele trebuie să fie neîndurător cu cei care produc dezordine în stat".

Revenind la spectacol, el e construit sub forma unui curs ținut în iad de Magister Machiavelli care predă lecții esențiale despre lume și viață, dar mai ales despre *obținerea puterii,* o obsesie a veacului nostru. Lecția nu e deloc aridă – nici în iad elevii nu au prea multă răbdare – pentru că profesorul are geniul de a chema în ajutorul său teatrul, comedia. Astfel, porțiuni din discursul său sunt ilustrate prin fragmente din celebra comedie *Mătrăguna* cu ajutorul prețios al dramaturgului Horia Gârbea care topește cele două fațete ale operei lui Machiavelli într-un *text de spectacol*, creat în acord cu intențiile regizorului. Cursanții, care la început luptă cu plictiseala, repetând automat dictoanele latinești, devin interpreții comediei cuceritoare prin intermediul căreia pricep ce e de priceput din discursul despre politică. În "mixtura magică", alchimistul adaugă o serie de imagini-șoc, ce sprijină discursul și îl *impun retinei spectatorului.* Decorul sobru imaginat de arhitectul Cristi Vlad pe trei niveluri, se transformă brusc, din corpul pupitrelor ivindu-se imagini pulsând de viață: fragmente de corp uman când se vorbește despre anatomie, soldați chirciți ca în tranșee când e vorba de război, ramurile unui copac, înălțându-se spre cer când se teoretizează "plăcerea ce poate face din orice om un principe"... Impresionează rigoarea demonstrației, deși "edificiul" nu e deloc simplu, planurile întretăindu-se, suprapunându-se permanent, solicitându-i la maximum pe actori, care dau dovadă de mobilitate, se transformă "cameleonic" (un termen care îi place lui Hausvater). Dintre toți, Ionel Mihăilescu în rolul lui *Magister Machiavelli* face o demonstrație actoricească impresionantă într-un rol de compoziție. El este bătrânul înțelept, apăsat parcă de toate tarele umanității, pe care o vede ignorantă, stupidă, îngâmfată, incapabilă să învețe din propriile-i greșeli. (Fragmentele de discursuri ale dictatorilor secolului XX,

pe care *Magister Machiavelli* le ascultă îngrozit, sunt un avertisment încă valabil). Condamnat să asiste la eforturile sisifice ale celor "de dincolo" care iau fiecare experiență de la capăt, el tresare, parcă înviat deodată, numai când își expune ideile, pentru ca apoi să revină la dezamăgire, înțelegând că principele ideal, așa cum îl vede el, nu va putea exista niciodată. Resemnat, își întoarce privirea spre cei din jurul său, pentru că a găsit în iad mulți oameni cumsecade, ba chiar mai mult decât atât

Magister Machiavelli este un spectacol exemplar pentru tipul de teatru în care crede și pe care îl practică Alexander Hausvater – un teatru-șoc, din care nu lipsește însă poezia, un teatru în care prezentul transpare metamorfozat, astfel încât spectatorul de acum să se regăsească în personaje și situații, chiar dacă ele au fost create cu sute de ani în urmă.

Teatrul „Ariel" Râmnicu Vâlcea (cu sprijinul Teatrului Odeon) – Magister Machiavelli **după Machiavelli. Regia: Alexander Hausvater. Decoruri: Cristinel Vlad. Costume și butaforie: Viorica Petrovici. Muzica: Nicu Alifantis. Cu: Ionel Mihăilescu, Pătru Gavril, Constantin Florescu, Magda Catone, Gabriel Tudorin, Gabriel Popescu, Aristița Diamandi, Gabriela Curpăn, Corina Merișescu Nadoș. Data premierei bucureștene: 19 octombrie 2000.**

Ștefan OPREA

Da! Nu! Da!

Dar până când să-l tot jucăm pe Cehov... ca pe Cehov, dacă el însuși – în *Pescărușul* – cerea *forme noi*, care să scoată teatrul din *rutină și prejudecată*? Încât, de ce să ne mirăm auzindu-l la radio pe Hausvater declarând că „piesa a fost *re-creată*"?! Se referea, desigur, la traducerea-prelucrare a lui Horia Gârbea. Declarația ar putea fi socotită șocantă și ar provoca întrebarea: „De ce să fie *re-creată*?! Cehov n-a *creat-o* destul de bine?!". De aici, ar putea porni o nesfârșită discuție, pro și contra, între cei care doresc respectarea statutului unei capodopere și cei care nu mai pot suporta capodoperele altor timpuri și vor ceva nou, conform cu spiritul, cu psihologia și cu aspirațiile prezentului. Oricât de lungă și aprinsă ar fi, însă, o asemenea discuție, ea nu va duce spre nici o concluzie, căci argumente vor avea și unii și alții.

Așadar, au avut dreptate Gârbea și Hausvater să-l abordeze pe Cehov dintr-un unghi inedit, să elimine atmosfera specifică, muzicalitatea internă, sensibilitățile adânci, simbolurile tradiționale și să le înlocuiască, fără milă, cu *forme noi*? Da! Nu! Da! Ferice de cei care se pot opri la un răspuns categoric: Da! Nu! Da!

În interviul radiodifuzat mai sus-pomenit, Hausvater vorbea despre o trilogie pe care a dorit s-o realizeze pe scena Teatrului Național din Iași: *Teibele și demonul ei*, *Roberto Zucco*, *Livada de vișini*. Afirmație năucitoare, dacă o raportezi la cele trei texte, cărora cu greu li s-ar putea descoperi elemente comune (de gândire, de sensibilitate, de atmosferă, de

structură dramatică, de stil). Numai că el vorbea despre *o trilogie de stil regizoral*, de viziune scenică. Sigur că trebuie să fii foarte stăpân pe mijloacele tale – și Hausvater este! – să ai siguranța unității tale de gândire ca să poți „trage" spre un numitor comun (stilistic) trei texte atât de diferite și să poți spune, cu mâna pe inimă, că nu te repeți. Dacă, însă, te repeți, ai un „loc de fugă": *trilogia stilistică*. Poate zice cineva nu?! Prin urmare, dacă lăsăm la o parte orizontul nostru de așteptare „Cehov", dacă renunțăm la tot ce am știut și am simțit în fața unei reprezentații cu o piesă cehoviană, dacă vrem să nu fim taxați drept tradiționaliști sau – și mai rău! – retrograzi, dacă acceptăm că nu cuvântul, nu poezia, esențele tari, și subtilitățile textului trebuie să primeze într-un spectacol Cehov, ci imaginea, mișcarea, ritmul, culoarea, muzica, invenția scenografică, dacă avem exercițiul – absolut necesar! – de spectator obișnuit cu modernitatea gândirii regizorale, nu se poate să nu socotim excelent spectacolul lui Hausvater. Căci el este, înainte de orice, un spectacol de imagine și ritm, de sonorități debordante, de culori și forme caleidoscopice, elaborate într-o viziune unitară, ingenioasă, cuceritoare. Ici, colo, însă, mai învinge și Cehov: câte o oază de calm și de liniște, de vibrație a sentimentului, de izbucnire a câte unui simbol specific – totul foarte atent și subtil lucrat: bijuterii. Iată colaborarea cu Cehov, îți spui. Iat-o pe *Liubov Andreevna* – veselă, exuberantă, tristă, melancolică, superior indiferentă față de tot ce i se întâmplă sau pasager îndurerată, sfâșiată de presimțiri; iată-l pe *Gaev*, copilăros și retoric, senin și superficial; pe *Lopahin* (prezența cea mai pregnantă din acest spectacol), viguros, dinamic, vag sentimental, dar mai ales hotărât și lucid în tot ce face. Și celelalte personaje se conturează cu precizie – mai ales *Firs* și *Duniașa* (explozivă, feminină, nestatornică, provocatoare), dar și *Pișcik* și *Petea Trofimov*, și *Iașa*, și *Varia*, și *Epihodov*. Regizorul a avut abilitatea de a le oferi șansa *să se vadă*, fiecare cu chipul și cu trăsătura de caracter esențială, să se decupeze semnificativ din cascada copleșitoare de ritmuri, sonorități și culori care se grăbește mereu să și le asume – uneori, înainte de a-și fi epuizat disponibilitățile individuale și de participare la drama de ansamblu.

Două personaje noi sunt introduse în spectacol: *Maria Ekaterina Gaeva* (mama, adusă din subtextul cehovian și conferindu-i-se rol de prim-plan) și *Mișa Ivanov* (licitatorul), căruia îi revine funcția dramatică de a marca dezintegrarea proprietății și a familiei *Gaev–Ranevski*.

Colaboratorii lui Hausvater – scenografa Axenti Marfa, compozitorul Romeo Cosma, coregrafa Dana Coșeru și ceilalți – au lucrat într-un consens inspirat, slujind, cu talent și ingeniozitate creatoare, viziunea regizorală.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – Livada de vișini **de A.P. Cehov. Versiunea românească: Horia Gârbea. Adaptarea scenică și regia: Alexander Hausvater. Decoruri și costume: Axenti Marfa. Muzica: Romeo Cosma. Coregrafia: Dana Coșeru. Asistent de regie: Doina Ignea. Maestru de lumini: Aurel Andrei. Maestru de sunet: Adrian Danifeld. Cu: Doina Deleanu, Teodor Corban, Sergiu Tudose, Emil Coșeru, Anne-Marie Chertic, Adi Carauleanu, Petru Ciubotaru, Ada Gârțoman-Suhar, Vitalie Bichir, Antonela Cornici, Petronela Grigorescu, Tatiana Ionesi, Constantin Pușcașu, Doru Aftanasiu. Data premierei: 12 octombrie 2000.**

SPECTACOLE

Doina MODOLA

Ofensiv!

Prima concretizare a unui ambițios program estetic, având printre finalitățile majore relansarea Naționalului timișorean și valorificare creației dramatice românești clasice și contemporane, din țară și din diasporă, *Revoluția oarbă* de Leonid M. Arcade în regia lui Alexa Visarion face dovada materializării într-un timp scurt (sunt mai puțin de șase luni de când domnul Cornel Ungureanu a preluat, în luna mai, direcția teatrului) a unei strategii intensive de restaurare și dinamizare profesională. Spectacolul, montat de Alexa Visarion prin decuparea unei intrigi dintr-un text prolix, scris în anii '70 (piesa a apărut în 1971 la Paris, în contextul dezamăgirii pentru eșecul tot mai evident al ideologiei marxiste, agravată de dovezi din ce în ce mai răspicate și compromițătoare ale concertării de la Moscova a acestei tendințe în Europa Occidentală), pune în discuție destinul general al revoluțiilor ratate și, în primul rând, ceea ce am considerat noi revoluția română din 1989.

Desfășurată pe scena deschisă vast în toate direcțiile, într-o plastică monumentală, excelent ritmată dinamic și imagistic, între fundalul când albastru sideral (închipuind biroul stingher și fantast al utopiei spulberate), când străjuit de o pânză imensă pe care se prelungesc cruci și morminte, unde își dorm somnul de veci speranțe, vise și cadavre, montarea denunță eșecul idealului pervertit de acțiunea socială – ideologie degradată în concretul vieții. Decăzută în cea mai sinistră deriziune, speranța redresării existențiale devine un bâlci grotesc, un circ pestriț, mortificat și agitat, o debandadă deșucheată în care țopăie principiile egalității, fraternității, dreptății și justiției, în bâlbâielile aberante ale unor găinari mărunți, pușI obsesiv și iremediabil pe furtișaguri, trândăvie, escrocherie, hoinăreală și cerșetorie. O țiganiadă recurentă pare să fie destinul ineluctabil al oricărei încercări de schimbare și ceea ce a dezamăgit ieri se reeditează și azi. O boală morală incurabilă a intrat în om și degradează tot ce atinge, într-o atmosferă de farsă cu poncife și scălămbăieli funeste. Decăzuți într-o gloată neproductivă și parazită, cei ce păreau angajați să schimbe lumea se complac ca marginalizați intratabili și profitori mărunți. Tabloul este sumbru, amar și pestriț, măcinat de domnia fatală a kitschului. Spectacolul lui Alexa Visarion, corosiv, necruțător și sumbru, în ciuda exuberanței sale coloristice și vestimentare (în care scenografa Geta Medinschi aduce o contribuție stilistică remarcabilă), e un spectacol incomod pe o temă neplăcută și prea actuală, care zgândăre, provoacă, agresează. Concepută într-o manieră directă, asertivă, în care ancadramentul expresionist al debutului și finalului ostentează abrupta interpelare a realului imediat, montarea incriminează adevăruri bolnave și stânjenitoare cu o ironie exasperantă și crispată. Replicile nu "curg", ci mitraliază sacadat, chemând contexte

întregi de disperare în sintagme colțuroase. Uneori semnele sunt prea directe, alteori riscă să se iroseasc în van, dar șatra instalată într-un cimitir fantast, în dialog cu hârcile și zombii conține răul acela adevărat care macină în adânc. Spectacolul amintește bizar de *Opereta* lui Gombrowicz și de *Cimitirul Buna-Vestire* a lui Arghezi, exploatând parodic clișeele operei lirice (*Trubadurul*) nu numai ca situații, ci și ca sonoritate muzicală și exotism gitan. O permanentă autopersiflare și neliniște definește metateatralitatea spectaculară.

Actorii nu cred cu totul în text, stânjeniți de emisiunea lui sacadată și poate resimțind ei înșiși refuzul conștiinței rănite de prea mult urât, obosiți de redublarea lui în viață și pe scenă. Și totuși, conduși cu autoritate de regizor, eroii se conturează viu și pregnant între îndoială și înverșunare. *Pierre Jean Just*, filosoful de cabinet îmbătrânit, anacronic, refugiat în elanuri erotice tardive și obscure are parte de un interpret inteligent și expresiv – Ovidiu Ghiniță – ce face pereche revelatoare atât cu ideologul văzduhist și angoasat (*Platon* al lui Daniel Petrescu), cât și cu secretara prea tânără și arătoasă (Monica Rusei), scăldată în șampoanele răsturnărilor. După cum șleahta gălăgioasă de pehlivani și soitari – care îi preia și "aplică" utopia prin profanări și "meserii" suspecte, sporovăind și bravând într-o lume nici vie, nici moartă – devine tabloul vivant și allegro al realității, dirijat de un *Dui-Dașa* (Cristian Szekeres) energic și dezlănțuit de un *raisonneur* poseur și levantin (*Cantemir* al lui Horea Ionescu). Un excelent portret de țigancă bătrână realizează Luminița Stoianovici (*Vaiava*), secondată aproape de Luminița Tulgara (*Coconad*). Siluetă grațioasă, coborâtă parcă dintr-un tablou provincial de sufragerie, Claudia Ieremia, permanentă prezență scenică surâzătoare și ispititoare, dă viață acelui principiu erotic care ține de pitorescul sclipitor al etniei și al imaginii comune despre ea. Un mutu-psihanalitic (Pavel Bartoș) bântuie scena conferindu-i accente enigmatice și trimiteri clovnești. Întreaga ceată pestriță, de altfel: *Pișta de la Bran* (Valentin Ivanciuc), *Fermecuși* (Doru Iosif), *Strigoieș de partid* (Ruslan Rotaru), *Puțănel* (Călin Ionescu), *Punguță* (Călin Ursu), *Vuță* (Adrian Voichitescu), ca și morții vii care își fac apariția în scenă în costum de gală mucegăit (ca într-o operă de Monteverdi) – Adriana Ghiniță, Ion Rizea, Anca Jurchescu – evocă (și prin nume) umanitatea fantasmagorică a dramaturgiei lui D.R. Popescu, cu care Leonid M. Arcade pare să aibă profunde afinități. Echipa de interpreți, bine pusă la punct, în ciuda îndoielii față de acest spectacol de *neplăcută* actualitate, a realizat un spectacol-interogație ce supără, pune pe gânduri și poate vexa. Supărător ca *Pădurea nebună* (acel scenariu-reportaj dramatic realizat, prin observație directă, de o echipă de tineri actori englezi în anul 1990, după un sejur de câteva săptămâni în România), el ne pune în față o oglindă în care realitatea rânjește prin diformități degradante și farsă bălțată. Cred că așa arată un spectacol de atitudine în zilele noastre: înconjurat de suspiciuni, disconfort, neplăcere. Dar demascând și șarjând răul care ne macină. E greu să-l privim. Dar prin *aceasta* se validează și se legitimează.

Teatrul Național din Timișoara: Revoluția oarbă **de Leonid M. Arcade. Regia: Alexa Visarion. Scenografia: Geta Medinschi. Distribuția: Ovidiu Ghiniță, Daniel Petrescu, Monica Rusei, Cristian Szekeres, Horia Ionescu, Claudia Ieremia, Luminița Stoianovici, Luminița Tulgara, Valentin Ivanciuc, Pavel Bartoș, Cătălin Ursu, Adrian Voichitescu, Adraian Ghiniță.**

Ileana BERLOGEA

Un Arrabal aproape clasic

În excelenta traducere a lui Romulus Vulpescu, Radu Dinulescu (recent revenit printre noi), tânărul regizor din anii '80, cel care ne obișnuise pe câteva scene ale țării cu explozii de fantezie și curiozitate de explorator în gândirea sensurilor ascunse ale unui text, a montat la Teatrul „Nottara", una dintre ultimele lucrări ale lui Fernando Arrabal. Cu o tulburătoare dimensiune tragică, *Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc* este, în realitate, o monodramă pentru o mare actriță, o rememorare a raporturilor unei mame acuzate direct de fiul ei că i-a trădat tatăl, mort în închisorile franchiste.

Distribuind-o în rolul acestei chinuite și nefericite eroine pe Victoria Cociaș, regizorul a transformat piesa într-una conflictuală, fiul plecat de acasă, văzut doar cu ochii minții, devine real, la fel ca și *Ghicitoarea*, jucată cu ușoară stranietate de Emilia Dobrin. Concretă, carnală, plină de temperament, Victoria Cociaș a reușit într-un spațiu aproape neutru, doar un pat (scenografia Sanda Mitache), cu un acompaniament muzical, discret sau violent, în funcție de starea eroilor, să creeze un personaj convingător, emoționant. Disperată sau cu pătimașă dorință să-și recucerească fiul, ea își strigă nevinovăția, dar își recunoaște vina, pretextând că și-a trădat soțul, evadat din pușcărie, pentru a-l salva. Cu evidente elemente autobiografice – tatăl scriitorului a fugit din închisoare pe când el avea doar câțiva ani, dispărând apoi pentru totdeauna – Fernando Arrabal a creat o tragedie a conștiinței, a remușcărilor, a iubirii fără răspuns, a supliciului chinezesc (două ființe, legate și aruncate într-un puț adânc se devorează reciproc).

Mama și *Fiul* se torturează. El, *Fiul*, jucat cu sinceritate de Bogdan Dumitrache, chiar dacă la început actorul a intrat mai greu în atmosferă și în incandescența necesară.

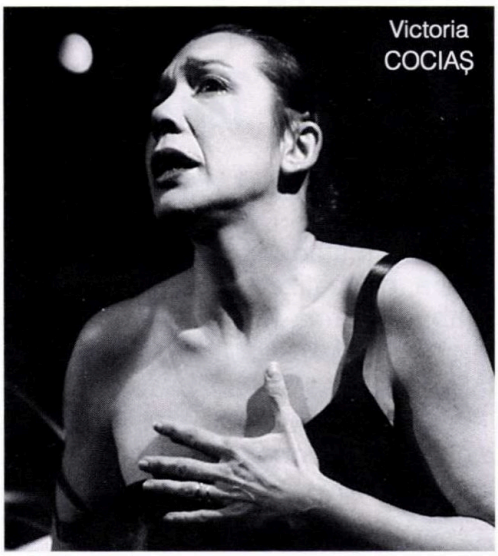
Actrița a reușit să ne tulbure cu disperarea *Mamei,* cu dorința de împăcare, cu iubirea, aproape maladivă, pentru fiul care o urăște, fără însă a înceta s-o iubească, totuși, la rândul său.

Dramatică, cu tensiune lăuntrică, cu risipă de gest și cuvânt, atunci când se justifică, umilă sub ploaia de acuzații, actrița își dezvăluie în acest rol și alte date decât cele cu care ne-a obișnuit în *Maria Callas* sau în caricaturalul rol al *Clarei*, iubita lui Mussolini. Poate nu a atins încă acel grad de transfigurare, de comunicare cu transcendentul, cerut de acest dificil rol, dar nici nu cred că regizorul i-a cerut acest lucru. A preferat Radu Dinulescu să lucreze cu ea în cheie realist-psihologică, subliniind însă universalitatea temei, perenitatea remușcărilor, pedeapsa pe care o primești cu certitudine atunci când faci rău, pedeapsa dată cel mai adeseori de propria conștiință.

Există în spectacol și o ambiguitate binevenită. Eroina discută cu fiul ei, îl vede aievea și totuși nu-l vede, nici atunci când încearcă să se agațe de el sau să-l îmbrățișeze cu mai multă pasiune decât cea maternă. Nici măcar nu știm dacă fiul mai trăiește.

Spectacolul are o autentică simplitate, regizorul preferând să-i lase pe actori să se desfășoare în voie, creându-le din lumini, umbre, muzică, dansul frenetic al *Fiului.*

Montarea ne-a adus – în afara reîntoarcerii lui Radu Dinulescu, așteptat și pentru alte spectacole – calitățile de bună tragediană ale Victoriei Cociaș și, mai ales, un Fernando Arrabal aproape clasic.


Victoria COCIAȘ

Teatrul „Nottara" – Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc **de Fernando Arrabal. Direcția de scenă: Radu Dinulescu. Scenografia și costumele: Sanda Mitache. Muzica: Cristian Târnovețchi, Constantin Fleanu, Alexandru Nucă (chitară). Cu: Victoria Cociaș, Bogdan Dumitrache și Emilia Dobrin. Data premierei: 12 octombrie 2000.**

Ioana ICHIM ANGHEL

Fără sare, dar și fără piper

La câteva minute după începerea spectacolului, am avut senzația că am nimerit la un curs despre cum se concep personajele, despre cum se naște și se dezvoltă intriga într-un spectacol de teatru, despre cum se construiesc o situație comică, un gag. O expunere, de altfel, corectă și coerentă, fără a depăși însă pragul spre un spectacol viu și colorat, plin de umor, un spectacol în care personajele sunt asumate și nu „povestite", un spectacol în care relațiile dintre ele se nasc, evoluează, se transformă sub ochii noștri. *George Dandin*, spre exemplu, interpretat de Ion Haiduc, ne „arată" mila pe care ar trebui de fapt să ne-o stârnească soțul păcălit de o soție ce se pretinde a fi de neam nobil, dar pe care de altfel și-a „cumpărat-o", vrând astfel să acceadă în lumea așa-zisei aristocrații. Penibilul și mediocritatea acestei false „nobilimi" sunt bine exprimate vizual atât prin costume (scenografia este semnată de Ștefania Cenean), cât și prin mișcarea scenică, concepută de Felicia Dalu, dar nu sunt susținute de construcția personajelor. Ele trăiesc într-un singur plan – cel exterior, reprezentat de ceea ce vor să pară că sunt; le lipsește, însă, cu desăvârșire, un al doilea plan, acela în care se întrevăd mediocritatea, goliciunea sufletească, tot ceea ce reprezintă imaginea reală a ceea ce sunt ele de fapt, plan care, dacă ar fi fost exprimat prin trăiri, gânduri, nuanțe autentice ar fi avut în mod cert haz. Dar, din păcate, această „simplificare" a construcției dramatice a „ușurat" spectacolul tocmai de ceea ce era mai important – latura comică, obligatorie pentru un spectacol ce se dorește și poate fi o comedie de succes.

Teatrul „Nottara" – Soțul păcălit **după** *George Dandin* **de Molière. Versiune scenică și regie: Mircea Cornișteanu. Scenografie: Ștefania Cenean. Data premierei: 6 octombrie 2000.**

Constantin PARASCHIVESCU

Teatralitate și dramă

Ion Parhon insistă să merg la Oradea și eu nu prea pricep de ce; trei spectacole din stagiunea trecută și o premieră, dramatizarea unei povestiri de Gabriel García Marquez, semnată și regizată de Ion Sapdaru. Moldoveanul? Știam că basarabeanul Sapdaru montează mai mult la Iași și la Botoșani, anul trecut a coborât până la mare și a realizat o revistă la "Fantasio" cu care a luat un premiu, dar nu l-am întâlnit în alte puncte geografice. A luat-o acum spre vest, dar aud că e și angajat și "premiera" se anunță ca o promisiune de performanță, a sa și a teatrului, ceea ce stârnește curiozitatea. În plus, teatrul din Oradea a luat un premiu la Festivalul Teatrului Scurt, pentru cel mai bun spectacol, cu *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec, unde președintele juriului a fost chiar Ion Parhon, așa că știa el ce știa...

Am un ziar, o carte și în Gara de Nord mai iau o revistă, să am ce citi în trenul de noapte care pleacă abia când se întunecă – "Observatorul cultural" nr. 31 (26.09–02.10.2000). O colegă de breaslă care e cu noi deschide revista și ne arată un titlu de pe pagina de teatru, recomandându-l zâmbind: *Provatolicoelefas* de Sebastian Vlad Popa. Pe care, într-un preambul, îl recomandă, la rândul lui, Doru Mareș, ca fiind textul care s-a situat "la vârful inovației" la secțiunea teoretică a "alt FEST"-ului de la Bistrița. *Provatolico...* – ce vrea să spună șturlubaticul eseist? Dar în tren nu-i chip să citești, am nimerit într-un vagon-congelator unde bate vântul pe la geamuri, însoțitorul nu are voie să ardă un cărbune pentru că nu e încă 1 octombrie, noi nu dispunem decât de o pătură (din același motiv) și perspectiva contractării unei zdravene răceli ne ia (îmi ia) orice predispoziție 'telectuală. N-am chef acum de paradoxurile lui S.V.P. Tremur. Așa că-l amân pentru destinație.

Dar nici la destinație n-am găsit timp să-l citesc. Pentru că după prezentarea informațiilor preliminare despre stagiune și stadiul actual al preocupărilor artistice ale colectivului, de la primul spectacol nu m-au mai interesat paradoxurile tânărului cărturar, ci realitatea cotei valorice descoperită aici cu sinceră satisfacție, în cazuri individualizate chiar, unde aveam impresii dilematice. *Uși închise* de Jean-Paul Sartre, montat la Sala Studio de către tânăra regizoare Alina Hristea, este un spectacol sever, grav, în care tensiunea existențială conturează gradat, între sarcasm și derizoriu, perspectiva tragică a ființei *etern dependente*. Tragic ce nu se mai naște din confruntarea a două sentimente, ci între om și situație. Tensiune aproape palpabil creată, plastic și în joc, ce menține interesul treaz, cu alternanțe nuanțate de introspecție și izbucniri dure, determinate de spaima adevărului relevat: în spațiul "ușilor închise", infernul *sunt ceilalți*. Vioara Bara, scenografa, creeaza un spațiu sordid, dar nu uscat, într-o alternanță de alb și negru, cu pietricele pe jos ca pe o plajă de grindină și bolovani, trei scaune și o ușă la capătul unui podium îngust înclinat, pe unde intră personajele într-o aură de lumină ca să nu mai iasă. Dar și aici e

lumină – costumele albe însenineză ambianța, viața parcă e posibilă. Dar ce viață!...Fiecare apariție, fiecare moment e o zbatere între amăgirea libertății și certitudinea chinului dependenței eterne de ceilalți. Și eleganța albului strălucitor se maculează cu cenușiul și întunecatele pete lăuntrice ale fiecăruia, scoase la iveală aici. Doru Fârte (*Garcin*) și Mariana Neagu (*Ines*) joacă nuanțat și convingător, cu o expresivitate reală. Surpriza, pentru mine, a fost Mariana Presecan (*Estelle*), care a evoluat într-un registru de autentică forță dramatică, pe care nu i-l bănuiam după ce am văzut-o cu un an în urmă în *Mona* din *Steaua fără nume*... fără relief. Tânăra regizoare a creat și a condus tensiunea cu o matură grație profesională, ce se cuvine relevată. S-a oprit sau n-a vizat punctul culminant de tulburare emoțională a tensiunii, ceea ce lasă impresia că mai lipsește ceva...
Registrul dramatic al Marianei Presecan mi l-a relevat și rolul din al doilea spectacol, *Kate*, în *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Aici, strunit pe o interiorizare lucidă, controlată, cu antene ocrotitoare spre sufletul mutilat al pacientei pe care o cercetează și cu lacrimă demn reținută pentru propria ei durere sufletească. Aceasta, pacienta, are în Elvira Platon-Râmbu o întruchipare tulburătoarte, cu sfâșieri lăuntrice și erupții de deznădejde la limita demenței. Pe care, firește, n-o depășește, ci o menține încordată la generalitatea cazului de conștiință trăit într-o experiență individuală cumplită, odioasă. Arc sugerat impresionant în monologul "bărbatului balcanic", unde protagonista se detașează cu discreție parcă, de relatare și regizează cele spuse cu scene aievea pe care regizorul de drept, Petru Vutcărău, le-a însuflețit inspirat și unde bărbații, Petre Panait mai ales, au o evoluție apreciabilă. Și aici, Vioara Bara creează un spațiu exemplar, în alb complet, cu un pat simplu în mijloc, un scaun și o măsuță. Apoi, tot spațiul devine roz, gri, mov și roșu, prin spectaculoase efecte de lumină care subliniază stările evocate. Un mic poem dramatic, spunea cineva, care se încheie, însă prea brusc și firav, ca pe o curbă anemică. Când și cum a luat *Dora* (Elvira Platon-Râmbu) decizia de a lăsa copilul? cum și când încep pentru *Kate* incertitudinile de a mai continua misiunea aici? A – "când și cum", aflăm, printr-un anunț sec, dar e suficient atât?
Și vine premiera. *Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici,* dramatizare după Gabriel García Marquez de Ion Sapdaru. Eu, după ce am citit povestirea, mărturisesc că nu m-aș fi încumentat s-o dramatizez. E o dramă cu accente tragice, e adevărat, dar spectaculozitatea ei, dincolo de particularitatea "nesăbuitei" bunici, nu își are focarul în înlănțuirea episoaselor, ci în sugestia exterioară a imaginilor create de o descriere, de o metaforă. Cum să figurezi "vântul nenorocirii" care bântuie în inima deșertului, departe de lume, unde se petrece acțiunea și răvășește ființele? Cum să-l faci pe *Ulise*, "un adolescent de aur cu ochii de mare însingurată" căruia *Erendina* îi spune "miroși a flori"? și, sărind spre final, cum să redai pe scenă fuga ei pe lângă țărmul mării, "împotriva vântului, mai iute ca o căprioară", unde "nici un glas de pe lumea aceasta n-ar fi putut să o oprească"? Aflu, din notele traducătorului Darie Novăceanu, că celebrul autor a vrut să scrie mai întâi un scenariu

de film despre cumplita poveste, ceea ce îmi confirmă presupunerea. Că Ion Sapdaru s-a încumetat, e meritul lui și în bună parte a reușit să redea originalitatea stranie a narațiunii, amestecul de excentric și fabulos, frumusețea spectaculoasă a grotescului conținut aici, dacă se poate spune așa (însă nu), dar mai puțin fiorul dramei monstruoase care se conturează.

Ca regizor, Ion Sapdaru creează cu nerv și gradație bine ritmată un spectacol de o frumusețe modernă, cu discreție de basm și explozii coregrafice, contrapuncte sonore ce sporesc interesul, plăcerea și gustul jocului. Introduce un povestitor, *Rafaelo*, care coboară din cer cu aripi de înger și însuflețește povestea, prilej de a se remarca strălucit Petre Panait, cu un aer bonom, complice și detașat, cu ochii râzând și gesturi delicate de bunic. Creează scene antologice, dintre care menționez îndeosebi noaptea de dragoste dintre *Erendira* și *Ulise*, realizată cu o tandrețe de mătase care încântă și dă aură de finețe interpretării tinerilor blonzi Angela Tanko și Șerban Borda. E meșter Sapdaru în animarea ansamblului, realizând compoziții dinamice care impresionează și se rețin (momentul de bâlci, de pildă, apariția călugărilor misionari, scenele cu soldații). În creionarea unui personaj complex ca *Bunica*, cred că a fost mai expeditiv. Și aici era punctul de convergență a dramei cu tragicul. Această femeie – care-și exploatează nepoata bastardă pentru incendierea casei (vină care nu-i aparține direct), cu aviditatea crudă a celei care socotește paguba la bănuț, "872.315 pesos", și poate spune, după șase luni de calvar al fetiței, că "dacă lucrurile o să meargă ca până acum, în opt ani jumătate și unsprezece zile ai să-ți achiți toată datoria" – nu are nimic omenesc în ea. Am asemuit-o, mai întâi, cu *Mutter Courage*, dar distanța e enormă. Măicuța lui Brecht își ocrotește fiica și negoțul ei avea o motivație umană. Ce motivație poate avea un monstru în fustă care îi spune fetiței – ce se plânge că ar avea, parcă, "sticlă pisată în oase", după șase luni de abandonare la pofta bărbaților – "încearcă să dormi"?... Nici nu știu dacă să-i spun ființă acestei alcătuiri înspăimântătoare, pe care García Marquez o descrie ca pe o "frumoasă balenă albă" în lumea indienilor, "ce se purta trufașă, plină de o mândrie ponosită". Trufia și mândria ponosită au fost realizate de interpretă, Mariana Vasile, monstruozitatea nu. Imaginea *Bunicii*, în spectacol, domină prin grotesc, uneori chiar amuză, dar nu înspăimântă. Și aici, Vioara Bara a creat un excelent cadru scenografic, cu sugestii inspirate (un vitraliu coboară din plafon, pe fond negru, și închipuie un interior de mănăstire), fantezie în mobilier și obiecte (păunii, fotoliul *Bunicii,* ca un tron împărătesc, nemărginirea mării pe un panou de fotograf, camionul), exuberanță în costume. Finalul e în curbă descendentă. Otrăvirea *Bunicii* nu produce nici o impresie, momentul e lungit, inutil, diluat, iar când se produce, totuși, expierea, *Erendira* dispare pur și simplu, iar strigătul lui *Ulise* nu mai are ecou. Unde e "fuga împotriva vântului, mai iute decât o căprioară"?...

Cu reale satisfacții și un nelămurit regret, am plecat de la Oradea tot cu un tren de noapte. De data asta parcă

oarecum încălzit – or fi ars doi cărbuni pe acolo. Și a venit rândul "inovației" teoretice a tânărului care a scris *Provatolicoelefas*. Ia să ne distrăm... Pe măsură ce citesc, deslușesc însă în tonul șugubăț al autorului o cauză estetică serioasă, pusă extravagant, teatral, e drept, dar cu adâncime: diferența dintre teatralitate și dramă. Zice, de pildă junele: "spectacolul teatral – spectacolul lucrurilor în materialitate lor. Omul verosimil, om sociabil...(etc.). De partea cealaltă, spectacolul de dramă este al lucrurilor transfigurate. Omul paradoxal, întrucât dilematic...(etc)". Și înțeleg:; am văzut trei spectacole de o reușită teatralitate, unul chiar seducător (premiera). Punctul unde s-au oprit, mai subtil, mai ascuns, mărgea în carapace, a fost drama. Ceea ce le-a reușit actorilor trupei maghiare "Szigligeti" în *Nebuni din dragoste* de Sam Shepard (Medgyesfalvy Sándor, Fábián Enikö, Kovács Levente jr., Borsos Barna), unde teatralitatea a fost, parcă, estompată în favoarea unui sâmbure viguros de dramă (regia Dézsi Szilárd). Mai învățăm de la tineri.

Mulțumesc, Ion Parhon.

Teatrul de Stat din Oradea – Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici. **Dramatizare de Ion Sapdaru după Gabriel Garcia Marquez. Traducerea: Darie Novăceanu. Regia artistică: Ioan Sapdaru. Scenografia: Vioara Bara. Coregrafia: Victoria Bucun. În distribuție: Mariana Vasile, Angela Tanko, Petre Panait, Șerban Borda, Ion Abrudan, Richard Bocskai-Balint, Ion Mâinea, Dorin Presecan, Sebastian Lupu, Adrian, Locovei, Igor Lungu, Romeo Romitan, George Voinese, Ion Ruscuț, Mona Erhan, Simona Nica, Marian Presecan, Ileana Iurciuc ș.a. Data premierei: 29 septembrie 2000.**

Doru FÂRTE
și
Estella PRESECAN
în
Uși închise

Elisabeta POP

"Omule, zis-am, luptă-te și crede!"

Am propus acest titlu din spirit polemic: nu puțini au fost cei care, încă din timpul vieții lui Madách, i-au reproșat, fie că poemul lui este prea optimist, fie că inculcă spaimă de viitor și o iremediabilă tristețe. Revay József a scris că-l deprimă atâta pesimism, iar marele poet maghiar Arany János l-a apărat cu argumente ce țin de bunul-simț: cel mai adesea înfrângerile nu distrug, ci întăresc, fortifică pe cei în cauză. Acest îndemn final spune, cred, destul, ca să nu putem fi de acord cu cei care susțineau că poemul ar fi trist din cale-afară. La vremea scrierii textului, Madách avea doar 37–38 de ani, era un om tânăr și plin de speranță. Din nefericire, avea să moară la numai 41 de ani...

Vecini cu maghiarii și trăind, noi, ardelenii, de când ne știm alături unii de alții, ne cunoaștem totuși prea puțin, cultural vorbind, unii pe alții, ceea ce nu ne onorează. Iată că, cel puțin în ce privește *Tragedia omului,* lucrurile stau mult mai bine. Încă din 1904, traducerea excepțională de către poetul Octavian Goga a acestui poem a fost publicată fragmentar, iar în 1934 s-a tipărit integral. Au urmat apoi reeditări în 1940, 1964, 1978 (în tiraj de masă), 1983. Toate edițiile s-au epuizat rapid, ceea ce ne îndreptățește să credem că din multe biblioteci ale românilor nu lipsește această capodoperă a literaturii maghiare. Scris în anii 1859–1860, poemul dramatic *Tragedia omului* constituie, alături de *Bank Ban* de Katona József, una dintre cele mai valoroase și dramatice mărturii ale "timpului tragic" al Ungariei de după eșuarea revoluției de la 1848 (în 1867 se vor pune bazele statului dualist austro-ungar).

Pentru a facilita celor care nu au textul proaspăt în minte înțelegerea demersului nostru critic, vom spune că poemul în versuri este constituit din 15 tablouri: primele trei se petrec în cer, în Paradis, ultimul afară din Paradis, iar celelalte 11 constituie locurile în care *Lucifer* îl conduce pe *Adam*, într-un vis pe care i-l propune: Egipt, Atena, Roma, Bizanț, Praga, Londra, Paris, în Ținuturile de gheață și chiar în Haos.

Reprezentând, poate, chiar rațiunea rece, calculată, luciditatea, îndoiala, "întruparea veșnicei tăgade", *Lucifer* îl atrage de partea lui pe *Adam*, înfruntându-l pe Dumnezeu, cel pașnic, înțelept, luminos și bun, dar care cere credință și supunere, umilință și iubire fără prea multe explicații ajutătoare, fără "argumente". *Lucifer* îl preia, așadar, pe *Adam* cel care a mușcat deja din mărul cunoașterii, a cunoscut păcatul. *Eva* îi este alături, cu dulceața trupului și cu sensibilitatea inimii ("Și ce-aș fi eu, de nu m-ar învia/ Ca pe-un ecou, făptura ta de floare..." – spune *Adam*).

Călătoria e ca un film pe care *Lucifer* – mare regizor – i-l proiectează lui *Adam*, urmărindu-i reacțiile și încercând să-l convingă că e inutil să parcurgă acel

traseu, lung și obositor, aievea. Finalul nu poate fi ocolit, *ceea ce trebuie să se întâmple se va întâmpla.* Călătoria începe. *Adam* se vede pe el însuși în chip de: Faraon în Egipt, renunțând cu ușurință la tentațiile măririi; comandant de oști – Miltiade – la Atena, împroșcat cu noroi de vulgul neghiob ațâțat de demagogi; savantul Kepler la Praga, dezamăgit de Împăratul Rudolf, dar și de propria soție cheltuitoare și infidelă; un Danton devorat de mulțime la Paris, în plină Revoluție Franceză, etc. Spectatorul poate medita în voie la ciudatele asemănări între nerăbdarea locuitorilor Romei – înspăimântați de corupția imposibil de stopat, așteptând salvarea din partea creștinismului propovăduit de Apostolul Pavel – și cea a românilor sau, de ce nu a rușilor din anul de grație 2000. Și nu poți să nu admiri clarviziunea lui Madách cu privire la eșecul socialismului de orice fel, ridiculizat (spre disperarea unor marxiști convinși de prin țările estice) în tabloul Falansterului în care (iarăși zâmbim) un biet Savant se zbate să acopere nevoile științei cu bani puțini, resursele fiind pe terminate. O lume rece, indiferentă și înghețată, trăind din sloganuri false, nepăsătoare la nevoile omului...

Alături de *Adam,* se află *Eva* , în ipostazele cele mai felurite : Lucia, Barbara, Iulia. EA, simbolul perpetuu al maternității, al iubirii, al poeziei.

În fine, în Haos, *Adam*, moșneag, își pune fireasca întrebare dacă are vreun rost lupta ("Deci înapoi, la luptă, pe pământ"). Chiar dacă aici, pe pământ, în Ținuturile de gheață, oamenii, eschimoșii, o duc greu, flămânzind și rugându-se la Dumnezeu să facă "mai multe foci, oameni mai puțini". Și chiar dacă, într-o bună zi, "îngheață tot și lupta se oprește..."

Cine știe care ar fi fost hotărârea finală a lui *Adam*, după lunga călătorie din vis, dacă *Eva* nu l-ar anunța, plină de mândrie și de speranță, că va fi mamă, spulberând toate celelalte posibile opțiuni. Copilul, zămislit din păcat, va aduce pe pământ "mizerie și crimă", "trăind ca bou-n jug" și nereușind în veci "să spargă cercu-n care umblă". Chemarea Domnului e limpede ("Mila lui e scut și lege"), nu pe pământ i se-mplinește omului soarta, aici e doar popasul, ci dincolo-n eternitate, acolo unde "cu raza lui te-nalță infinitul".

Pe scena teatrului orădean, poemul lui Madách a fost montat de mai multe ori în ultimul...secol. Una dintre montările pe care am văzut-o și eu, cea din 1974, semnată de regizorul Szábo József a fost de o mare frumusețe. Auzind că micul teatru particular (de altfel, în limba maghiară,"kiss"înseamnă mic) are un asemenea proiect ambițios, m-am bucurat. El vine după un reușit spectacol cu *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, întărindu-ne convingerea că proiectele sale sunt în primul rând culturale și nicidecum mercantile. Spectacolul s-a jucat în clădirea neterminată a unei biserici reformate din cartierul Rogerius. Loc plin de promisiuni, un spațiu emoționant din pornire. Regizorul spectacolului a optat pentru o adaptare inteligentă a textului la condiția teatrului condus de soția sa, actrița Kiss Török Ildiko: actori puțini ca număr, interpretând mai multe roluri, mijloace materiale modeste dar eficient folosite, etc. Nici un rabat însă la calitate. Public numeros – mulți în

picioare – deși interiorul bisericii nu este spațios. Succes enorm.

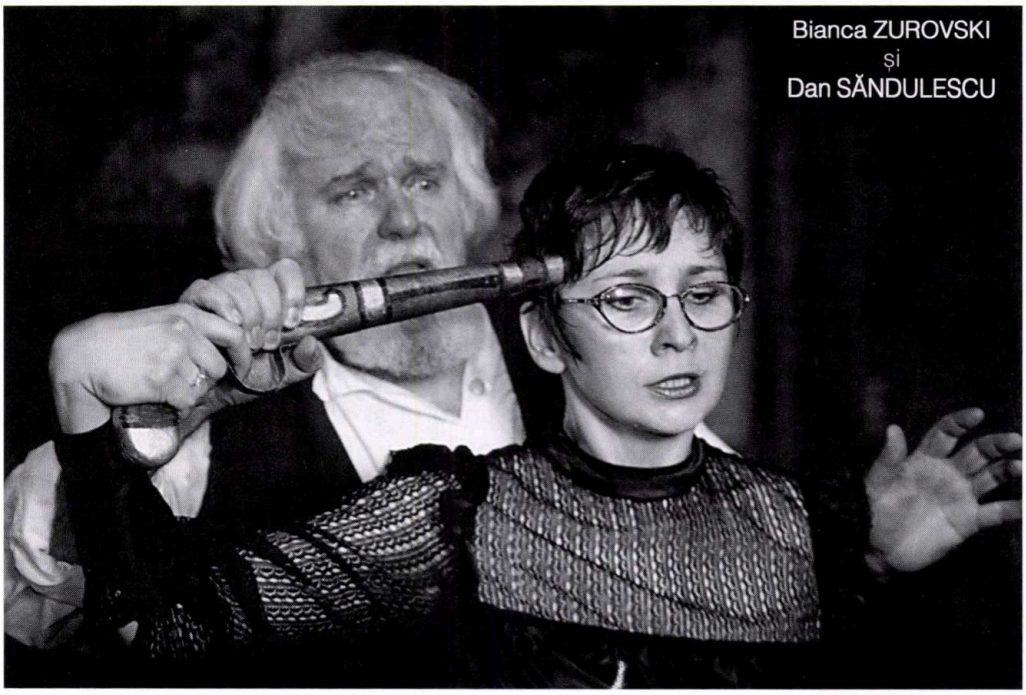
Remarc de la început curajul nebunesc al regizorului de a încredința cele două roluri de mare întindere și dificultate unor actori foarte tineri. Cei doi, interpretul lui *Adam*, Giacomello Roberto și al *Evei*, Tóth Tünde, au lucrat enorm împreună cu regizorul și cu întreaga trupă, atât la dicție (ei s-au auzit perfect în spațiul de joc), cât și la mișcare și, desigur, nu în ultimul rând, la înțelegerea în profunzime a rolurilor atât de dificile chiar și pentru actori cu vechi state de serviciu. Scenele se succedau rapid și numai cu efort și disciplină au putut fi rezolvate bine trecerile de la o epocă la alta, schimbarea costumelor, a elementelor esențiale.

Au fost duri și tandri, dezamăgiți și încrâncenați, plini de poezie sau de ură, măcinați de gelozie sau gata de jertfă. Tineri și frumoși, ei au convins un public exigent, în mare parte alcătuit din intelectualitatea maghiară a orașului. Așa cum ne-am obișnuit, atât regizorul cât și directoarea joacă întotdeauna pentru că sunt actori – și încă serioși! – și pentru a mai scădea puțin din devizele încărcate...Varga Vilmos a reluat rolul cel mai greu, al lui *Lucifer*, după 26 de ani. *Lucifer* al său – tot un fel de regizor care-l conduce pe *Adam* prin Univers – a câștigat mult în nuanțe, în profunzime, în rafinament. Cu o mână sigură i-a condus și pe ceilalți actori, puțini la număr, întruchipând cele 33–34 de personaje care evoluează în poem: Meleg Vilmos, Dimeny Levente, Simon Mátyás, Kiss Török Ildiko, Gajai Ágnes. Seriozitate, disciplină, talent și o enormă dragoste de teatru îi unește.

Scenografia (Kiss Gabriela) a găsit numeroase soluții pentru a folosi cu maximă eficiență și efect scenic spațiul de joc – un ring în care se dau, prin secole, toate luptele...Un simplu semn specific epocii era pus la începutul fiecărui tablou în marginea de sus a ringului, efectul fiind extraordinar. Costumele, de asemenea, au suferit aici doar necesare modificări, prin adăugirea unor elemente esențiale. Elemente de recuzită, esențiale și ele, au completat armonios, scenele: drapelul francez, o sabie, o lunetă astronomică, un scut, o pungă cu bani...Muzica a fost, pe tot parcursul spectacolului, un prețios adjuvant, iar mișcarea scenică (Viorica Bucium) a avut și ea un rol însemnat, adesea mișcarea sugerând inteligent mulțimi sau vânzoleli imposibil de compus cu personaje atât de puține.

Spectacolul cu *Tragedia omului* nu dă soluții, ci pune câteva întrebări neliniștitoare în legătură cu noi, oamenii, cu idealurile noastre, cu destinul omenirii. Și e suficient. Cuvintele lui Schlegel mi se par foarte potrivite pentru sentimentul pe care mi l-a lăsat acest spectacol: "Filosoful care scrie poezie sau poetul care filosofează este un profet."

Teatrul "Kiss" din Oradea – Tragedia omului **de Madách Imre. Regia: Varga Vilmos. Scenografia: Kiss Gabriela. Coregrafia: Viorica Bucium. Compoziții originale: Radvany Balázs. Ilustrația muzicală: Varga Vilmos. Distribuția: Giacomello Roberto, Tóth Tünde, Varga Vilmoș, Meleg Vilmos, Demeny Levente, Simon Mátyás, Kiss Török Ildiko, Gajai Ágnes. Data premierei: 8 iulie 2000.**



Bianca ZUROVSKI
și
Dan SĂNDULESCU

Cristina MODREANU

Cehov sub lupă sau Poezia gesturilor mici

Senzația pregnantă pe care o lasă montarea lui Claudiu Goga cu *Cerere în căsătorie*, una dintre cele mai jucate piese într-un act din opera cehoviană, este aceea de *mărire*, ca prin dioptriile ochelarilor. Amplificată de intimitatea publicului cu personajele, la care obligă spațiul strâmt al sălii Studio a Teatrului "Sică Alexandrescu" din Brașov, impresia că întâmplările binecunoscute au loc sub o lupă uriașă care ne aduce sub nas gesturi aparent banale și simțiri obișnuite, devine cheia comică a spectacolului. Încă din prima clipă efectele comice sunt meticulos programate printr-o scenă extratext ce amintește de cea cu care începea un alt spectacol al lui Claudiu Goga, montat tot la Brașov, *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, scenă în care *Leonida* și *Efimița* reglau ceasul cu cuc și își luau meticulos medicamentele îndeplinind un caraghios ritual de noapte. De data aceasta, *Stepan Stepanovici* (Dan Săndulescu) își probează cu răbdare de fier rezistența plămânilor, cufundându-și capul într-un butoi cu apă, ținând ceasornicul în mână pentru a nota la "ieșire" cu cretă pe o plăcuță "recordul" de timp, același de multă vreme, după mărturia plăcuței. Cele două scene, pe care nu știu cât de bine le-am povestit, dar care au, în respectivele spectacole, un resort comic ce funcționează

perfect, exploatează același motiv, cel al *ideilor fixe ca semn al unei senilizări a spiritului.* Aceasta, se va vedea, nu ține neapărat de vârstă, pentru că tot ea îi va împiedica pe cei doi protagoniști ai piesei, *Natalia Stepanovna* și *Ivan Vasilievici Lomov*, să vadă esența – și anume că se iubesc și vor să se căsătorească – în loc de asta pierzându-și firea cu contraziceri furtunoase privind proprietățile lor.

Regizorul subliniază atent, prin lucrul aplicat cu actorii (cu care ne-a obișnuit deja din spectacolele lui anterioare), fiecare gest, conducând pas cu pas tensiunea spre climax. Jocul Biancăi Zurovski-Anghelina și al lui Dan Cogălniceanu este atent compus din frânturi de mișcări, din intenții de reacții ce nu ajung să se materializeze, din pauze lungi, jenante, la începutul convorbirilor, pentru ca mai apoi – pornind de la un cuvânt aruncat neglijent – conversația să devină subit controversă care irumpe, în cele din urmă, violent. Gradația fină este atunci înlocuită cu gaguri explozive amintind de filmele fraților Marx. Pretendentul care a îndrăznit să-și aroge drepturi asupra poienii domnișoarei părăsește "frontul" bătut măr, cu hainele sfâșiate și demnitatea știrbită. Satisfacția Nataliei Stepanovna se topește însă precum înghețata sub razele soarelui (și cât de bine se percepe acest "proces" în interpretarea Biancăi Zurovski), când tatăl ei aduce vorba despre motivul vizitei vecinului Lomov. Atunci ea uită ca prin farmec de pretențiile teritoriale și, sedusă de ideea măritișului, îl recheamă plină de îngăduință. Însă "dracul" pare decis să-și bage din nou coada, mai precis "demonul ideii fixe" care devine iarăși motorul "dramatismului în banalul cotidian" (tema esențială a lui Cehov, cum spunea cineva, nu mai știu exact cine), iar lucrurile o iau din nou razna pentru că fata susține că ogarul ei e mai breaz decât cel al potențialului soț.

Montarea excelează prin deliciul schimbărilor de stare făcute cu încetinitorul și al reacțiilor voit întârziate, prin *surpriza trăită ca împietrire bruscă* dar și prin *poezia gesturilor mici* – frângerea mâinilor, alunecarea palmelor deschise pe poala rochiei, mutarea obiectelor pe masă pentru mascarea emoției, etc. Apropo de emoție, ea se regăsește vibrant în spectacol, constituindu-se permanent într-un contrapunct pentru comicul de bună calitate generat de soluțiile regizorale.

Ușor redundant mi s-a părut comentariul muzical ales (*Oci ciornâie*), în schimb, excelentă scenografia lui Viorel Penișoară-Stegaru care imaginează o curte de casă boierească în care tronează o splendidă trăsură de epocă, locul în care cei doi tineri se vor împăca în cele din urmă, dând glas unui mesaj optimist, acela că orice dispută își are rezolvarea ei.

Teatrul "Sică Alexandrescu" Brașov – Cerere în căsătorie de A.P. Cehov. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru. Distribuția: Bianca Zurovski, Dan Cogălniceanu, Dan Săndulescu. Data premierei: iunie 2000.

Oana BORȘ

Perestroika în lumea lui Cehov

Reîntoarcerea regizorilor români, călători prin alte zări, aici, în locurile de plecare, înseamnă, în anii din urmă, prezențe de multe ori valoroase, alteori utile din punct de vedere profesionist. Pentru acest început de stagiune, Petre Bokor a revenit la Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești și a adus nu numai experiența lumii de dincolo de ocean, dar și una dintre piesele de succes pe Broadway: *Schimb urgent... trei surori* de Nagle Jackson.

Titlul (îmi) trimitea așteptarea către universul cehovian și, poate, că tot era vorba de o piesă americană, către o tratare în mult utilizata cheie postmodernă. Într-adevăr, s-a vorbit (și) despre, Cehov însă, într-o savuroasă comedie, fină analiză a societății ruse în epoca de tranziție. Tranziție către ...? – întreabă scriitorul american ce dă vădite semne că a degustat din plin din paharul vieții rusești. Tranziție pur și simplu.

Între comic și tragic o poveste simplă, poveste despre oameni. Întâmplător sau nu, despre creatorii de iluzii. Iluzia scenei și realitatea din spate, realitatea culiselor. O poveste simplă și contemporană despre cei care nu mai au loc (chiar dacă au fost vedete, chiar dacă au fost regizori, sau simple cabiniere) și despre cei care le iau locul: noii manageri, noii actori, foști afaceriști, neexpertimentate actrițe. Despre cei care se adaptează sau, dacă nu, despre spaima zilei de mâine. Despre valoare și despre lumea întoarsă pe dos. Și despre Cehov. Un Cehov de care nu mai este nevoie, căruia îi trebuie o nouă fațadă, trebuie renovat. Ca și oamenii, de altfel, brusc prea vechi. Ar trebui să adere la fațadă, la strălucire, la zgomot. Dar nu pot. Și atunci, ce rămâne? O enormă tristețe...

Un mecanism al vieții mărunte pe care, pe scena ploieșteană, Petre Bokor îl construiește cu migala detaliului și cu măsură. Un mecanism în care gestul nu are nimic măreț, e gestul obișnuitului, copleșit de cenușiu. Cenușiul hainelor atârnate, înghesuite, care în culise își pierd farmecul de pe scenă. Și dacă înainte ordinea și prevăzutul dădeau ritm constant existenței, noua viață aruncă totul într-un du-te – vino continuu, în care nimeni nu mai știe cine este, ce a fost. Nici măcar personajele nu mai au timp să fie ele însele. Nu mai au timp să-și îmbrace propriile haine. Devin altele, așa cum cele trei surori (de fapt, două, din economie!) ajung – în noul spectacol creat, în noul teatru, pentru noua viață – la Moscova, în sclipiri de cabaret.

Teatrul "Toma Caragiu" Ploiești – Schimb urgent...trei surori **de Nagle Jackson. Adaptarea și regia artistică: Petre Bokor. Scenografia: Maria Miu. Coregrafia: Marcela Țimiraș. Cu: Ana Bart, Raluca Zamfirescu, Carmen Ciorcilă, Nicolae Urs, Marian Despina, Ilie Gâlea, Lucia Ștefănescu, Roxana Ivanciuc, Mihai Coadă, Dragoș Câmpan.**

Octavian SAIU

Măști – trupuri fără suflet

A treia colaborare cu Vlad Mugur pentru Teatrul Național din Craiova, în nici doi ani – nu e puțin! Și astfel, încă o dată, acolo, evenimentele devin tradiție.

Îndrăgostit de Goldoni, regizorul îi privește opera din unghiul zilelor noastre și descoperă în ea stridențele și răul care ne domină. Tipologiile din *Carnavalul bârfelor* – femei monstruoase, diabolice, și bărbați arierați – se constituie în repere, variate, ale dezumanizării. O faună caricaturală, uscată, într-un climat în care apa, izvor al viului, nu se mai găsește decât în acvariul din dreapta scenei – simbol ironic al Veneției iluziilor, din care acum nu au mai rămas decât amintiri...

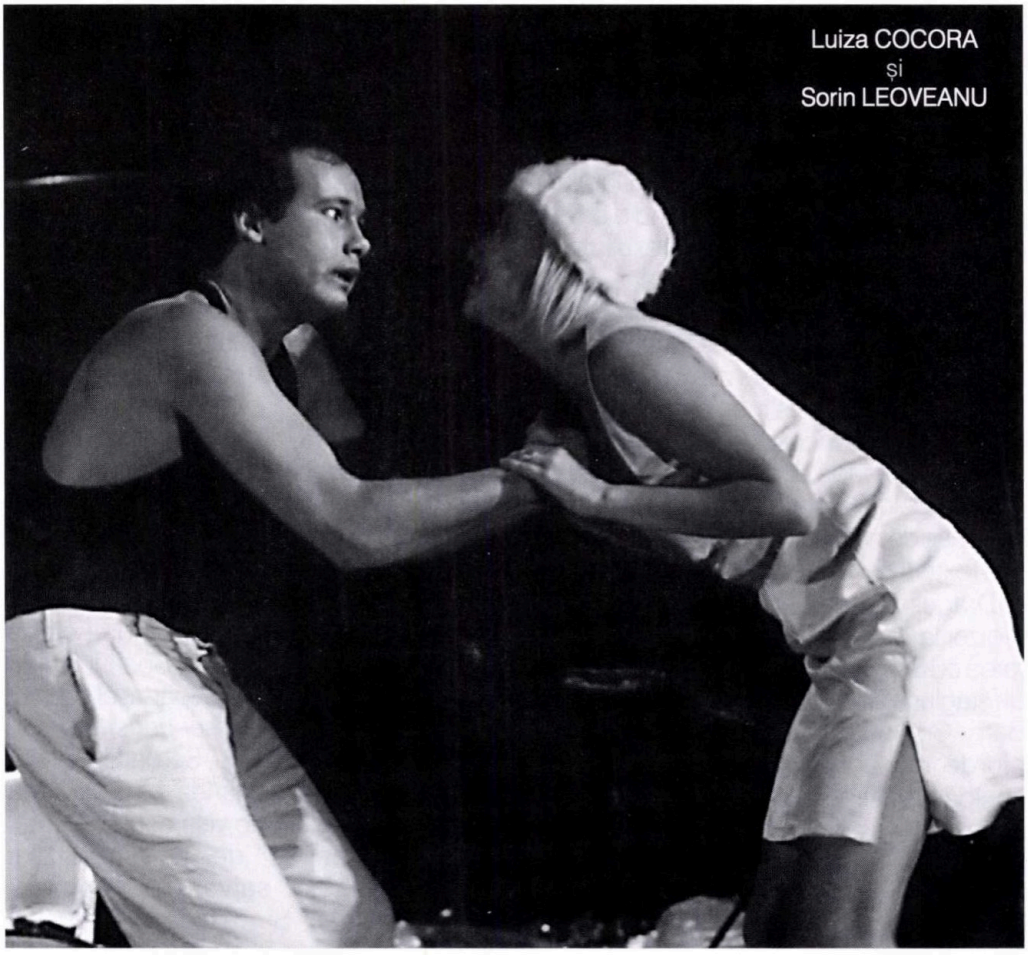
În acest spațiu osificat își construiește Vlad Mugur atmosfera spectacolului, printre zeci de sticle goale, seci – ca și ființele care-și fac loc printre ele, forme fără fond, trupuri fără suflete.

Între sentimentul fragil care îi leagă pe *Beppo* și *Checchina* și lanțul bârfelor, adevărul și minciuna se pierd. La fel și vinovăția sau responsabilitatea, care aparțin în aceași măsură tuturor și nici unuia.

Masca devine simbolul acestui paradox absurd, al refuzului de asumare a propriei condiții. Toți eroii sunt măști vii, schimonosite, ale carnavalului fatidic care e viața. În lumea din montarea craioveană, ca și în cea de toate zilele, răul contaminează. Cei doi nu cunosc puritatea dragostei, ci numai atracții, patimi oarbe. Principiu vital, spiritualmente superior, iubirea nu mai poate anima decât elanuri sterile. "Amorezii", consacrați de exegezele literare și scenice ca victime inocente spulberate de țesătura veninoasă a intrigilor, sunt aici figuri șterse, fără substanță și fără intensitatea adevărată a pasiunii. Speranța nu mai există și, așadar, nici tragicul.

În textul lui Goldoni, Vlad Mugur vede expresia fatalității care a dus la dezintegrarea omenirii de azi: *ipocrizie, vanitate, intoleranță*... Cultul grotescului, între comedie amară și dramă, traduce toate acestea prin forța imaginilor trasate în decorul sumbru din panouri metalice. Viziunea sa restituie relațiile piesei în dimensiunea lor cea mai tulburătoare. De aici și absența comicului goldonian "tradițional". Și, totuși, mai ales în partea a doua, când capătă ritm și momente de umor savuros, spectacolul se înscrie în registrul comediei negre, amintind de rafinamentul din *Mincinosul* și *Crima din strada Lourcine*. Travestiul lui Ilie Gheorghe, creația Iuliei Lazăr, aparițiile lui Valer Dellakeza, încurcăturile provocate de venirea lui *Salamina* (Vasile Cosma) inspiră un haz autentic.

Finalul, însoțit de acordurile muzicii lui Iosif Herțea, apare ca o



Luiza COCORA
și
Sorin LEOVEANU

sentință filosofică: personajele sunt măturate din scenă o dată cu reziduurile de plastic. Sfârșitul e trecere în moarte – a lor și a lumii care își permitea, fie și plângând, să râdă.

Ca întotdeauna, actorii craioveni – cărora li se adaugă cele trei debutante descoperite cu har de maestrul Mugur: Luiza Cocora, Romanița Ionescu și Iulia Lazăr – s-au adecvat stilului poetic al lecturii propuse de regizor. Un stil care compune și recompune un univers – același? – din titluri diferite. Rămâne întrebarea dacă nu cumva acest mod de a structura discursul teatral, reluând metafore, semne, măști, nu e atins de ceea ce înseamnă manieră – în sensul cel mai profund, mai nobil.

Teatrul Național Craiova – Carnavalul bârfelor **după** Bârfele femeilor **de Carlo Goldoni. Traducerea: Rodica Locusteanu. Versiunea scenică și regia artistică: Vlad Mugur. Scenografia: Ilona Jaro-Varga. Muzica: Iosif Herțea. Coregrafia: Florin Fieroiu. Distribuția: Adrian Andone, Valentin Mihali, Luiza Cocora, Sorin Robert Leoveanu, Romanița Ionescu, Camelia Maxim, Valer Dellakeza, Ilie Gheorghe, Iulia Lazăr, Mirela Cioabă, Vasile Cosma, Theodor Marinescu, Nicolae Poghirc, Angel Rababoc, Tudorel Popescu.**

Claudia LIPAN

„Iarba verde de acasă"

Încep să cred că lui Alexandru Dabija îi place să arunce din când în când o privire asupra celor trecute. Altfel nu-mi explic cum de au urcat pe scene bucureștene, într-o excelentă audiție regizorală, spectacole ca: *Orfanul Zhao*, întors de la Piatra Neamț; *Saragosa* după ani de zile de la prima lectură; *Frații*, în urma montării brașovene. Și parcă, parcă încep să cred, de asemenea, că Alexandru Dabija pleacă la drum cu o bocceluță în care pune de fiecare dată ceva haz de necaz, ceva mai puțin compromis textual și ceva mai mult Irina Solomon și Dragoș Buhaghiar. Așa l-am găsit pe regizor la Teatrul „Odeon", unde în colaborarea cu SMART a debutat în acest început de stagiune spectacolul *Frații* de Sebastian Barry. Compusă ca o arie de operă, piesa pierde din agitația unui *workshop* de echipă și câștigă în poetică teatrală.

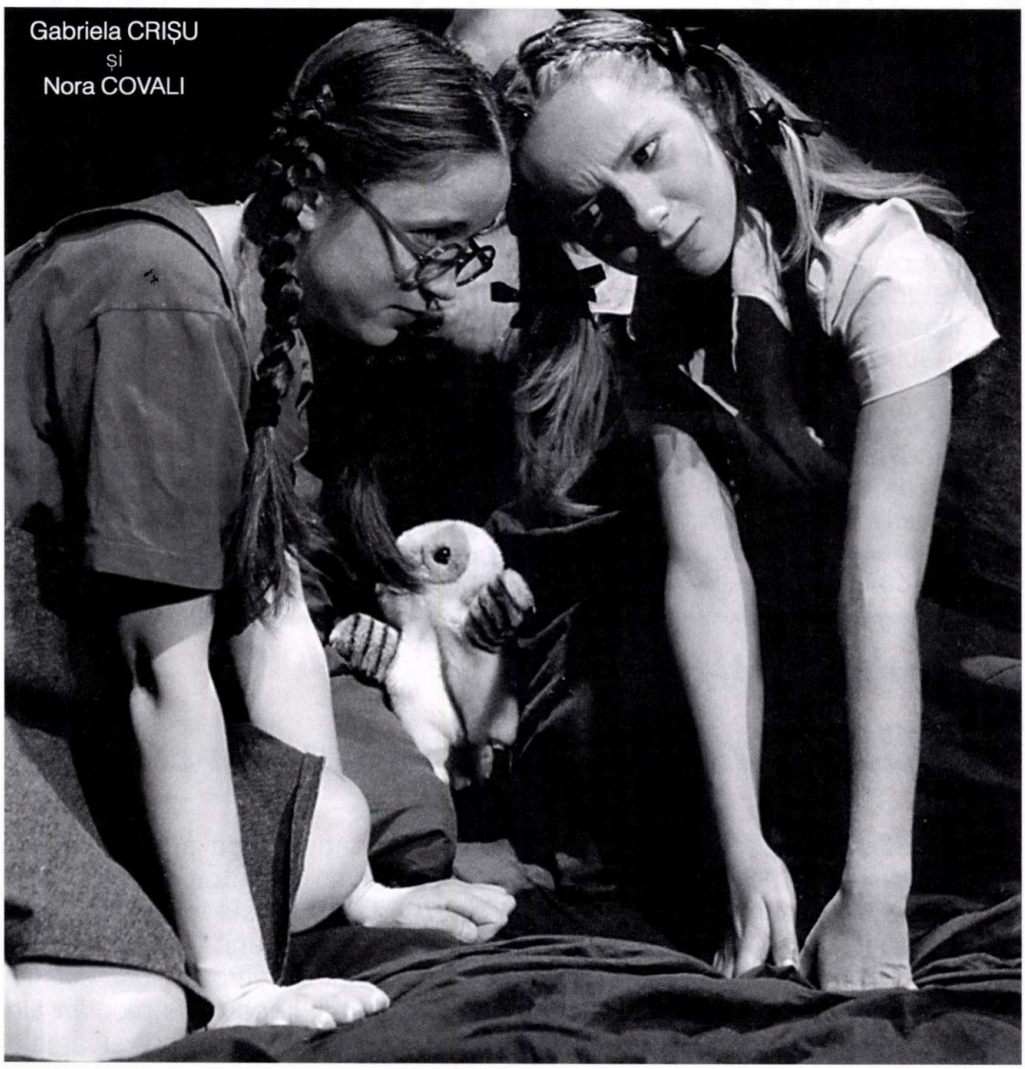
Josey și *Mick* sunt un fel de „oameni și șoareci" ai lui Steinbeck, iar povestea lor nu se desprinde cu nimic de vâna nemulțumiților lui Albee, Miller sau Clark. Pofta de viață a personajelor crește din vise terapeutice. Nebunul *Josey* își alimentează infantilismul cu imaginea mecanică a mamei (Rodica Mandache). În fața aparițiilor ei fragmentate, *Josey* trece prin băi de lumină, împrumutate permanent de Mircea Albulescu. În pielea lui, personajul stârnește compasiunea unui bătrânel senil cu barbă albă. Se aruncă în jocul celorlalți, revine cu periodicitate la ceremonia sa luminândă care îl ajută să râdă și să plângă la propriu într-un decor figurat. Este genul de antipersonaj necesar amendării celorlalte. Eșecul lui *Mick*, de exemplu, se vede în ochii fratelui său. La fel și toate încercările de a rămâne ancorat în trecutul unei case altminteri populată de musafiri guralivi la câte-o partidă de poker (într-o comunicare sprințară a Dorinei Lazăr, Irinei Mazanitis și a lui Gelu Nițu). Nu e ușor să pui alături doi actori precum Constantin Cojocaru și Mircea Albulescu. Dar „frații" aceștia, ajunși la vârsta la care nu se mai pot despărți, se completează reciproc, se ridică unul pe celălalt, își schimbă neajunsurile în nevoi.

Pe de altă parte, Dabija mizează pe o scenografie și o coregrafie de cea mai bună calitate. Hai să recunoaștem: rămâi năuc privind iarba aceea irlandeză, iarba verde de acasă, crescând parcă din podea, năpădind picioarele actorilor, înghițindu-le repejunea, lăsându-i să se descurce cu brațe și chip. Spațiul oniric, așezat undeva în sfertul depărtat al scenei, evadează în mișcarea *sui-generis* a fantasmelor – Elvira Deatcu, Șerban Ionescu, Mihai Danu, Sidonia Ganea. Muzicalitatea costumelor-frânturi de vise este eficientă, ținută sub „papuc" de Răzvan Mazilu. Coregraful-actor salvează uneori carențele textului. Și... dacă tumultuosul *Saragosa–66 de zile* cerea o repetiție auditivă în fața publicului, acțiunea mai puțin ofertantă a lui Barry se umple cu dans. Linia de plutire a spectacolului este trasată cumva în tonul scenografiei; un sfert intermediar de culoare locală a autorului și un câmp verde ca o arhitectură peisagistică la care au privit o vreme Irina Solomon, Dragoș Buhagiar și Alexandru Dabija.

SMART și Teatrul „Odeon", în colaborare cu British Council – Frații de Sebastian Barry. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia și costumele: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Mircea Albulescu, Constantin Cojocaru, Șerban Ionescu, Dorina Lazăr, Rodica Mandache, Elvira Deatcu, Răzvan Mazilu, Mihai Danu, Irina Mazanitis, Gelu Nițu, Sidonia Ganea. Data premierei: 1 octombrie 2000.

Irina IONESCU

Pietre și jucării de pluș



Gabriela CRIȘU
și
Nora COVALI

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț continuă să fie un bun detector de talente și un mediu prielnic debuturilor de succes. Caută (aproape) permament actori, regizori, scenografi, secretari literari și, nu în ultimul rând, texte noi, bine scrise și bine traduse, care să determine exact întrebări și răspunsuri esențiale.

Beatles... și toată lumea era a mea! de Sharman Macdonald este o astfel de piesă. Viață adevărată. Inefabil, ireversibil, uneori și iremediabil. Naivitate, pasiune, așteptare, ratare. Promisuni, pariuri, speranță și foarte multă încredere. Toate pe fondul/în mijlocul unei acțiuni ce se petrece de-a lungul a două perioade

puternic relaționate: o copilărie, o adolescență (1955–1966) ușor bezmetice, rebele și un prezent (1983) copleșit de consecințe reale sau... închipuite. Probleme legate de inițieri erotice/sexuale mai mult sau mai puțin reușite, dar de două ori pe atâta candoare și ursuleți de pluș. Fără stridențe, fără excese, cât se poate de frumos, de firesc și de sincer.
O montare lucrată serios, cu foarte multă atenție pentru amănunte. O scenografie bine gândită – funcțională și extrem de convingătoare – colțuroasă, stâncoasă ca orice plajă la Marea Nordului, "găzduiește" totuși un "pod" cu multe perne de puf pentru două fetițe delicioase, deși uneori răutăcioase.
Existența unui trecut ce provoacă deciziile/acțiunile viitoare a inspirat aici construcția personajelor complementare, în pereche. Fiind prezentate la două vârste diferite, ele au în grijă, în spectacol, copiii care au fost sau adulții care urmează să fie. Apar astfel: *Fiona*, copil (Nora Covali, debutantă la TT, plină de energie și disponibilități nebănuite) – încăpățânată, un pic antipatică – și... *Fiona* (Dorina Haranguș, fidelă personajului) – la fel de neîncrezătoare, dar arogantă; *Vari*, copil (Gabriela Crișu, remarcabilă în rol) – simpatică, isteață, malițioasă – și o *Vari* resemnată în fața obligațiilor de familie (Vasilica Oncioaia, de asemenea debutantă la TT, prezență foarte specială, deosebit de expresivă și aparent fragilă). În roluri clar și corect conturate mai pot fi văzuți Clara Flores (*Morag*) și Constantin Lupescu (*Ewan*), actori afirmați deja la Piatra Neamț.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Beatles... și toată lumea era a mea!/When I Was a Girl I used to Scream and Shout **de Sharman Macdonald (premieră pe țară). Regia artistică și versiunea în limba română: Ada Lupu. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Clara Flores, Nora Covali, Dorina Haranguș, Gabriela Crișu, Vasilica Oncioaia, Constantin Lupescu. Data premierei: 28 octombrie 2000.**

Lucian VĂRȘĂDAN

One-man-show-ul ca eveniment

Seara de 22 septembrie a însemnat, fără îndoială, primul prilej de satisfacție în noua stagiune teatrală la Timișoara și aceasta grație nu doar unui spectacol remarcabil al Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely", ci și iscusinței acestuia de a alătura mizei valorice a actului cultural o inconfundabilă aură de eveniment.
Aceasta se datorează în primul rând premisei montării: premiera de presă (și premiera pe țară) a spectacolului coupé *Strategia porcului* și *Cu ochi de copil*, de Raymond Cousse, în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză, cu costumele și decorurile Adrianei Grand și versiunea maghiară a lui Oberten János. Apoi se cuvine menționat că spectacolul a încheiat prima zi din cele trei pe care teatrul de expresie maghiară din Timișoara le-a reunit, sub genericul *În oglindă*, într-o microstagiune cuprinzând cele mai importante montări ale sezonului încheiat, dar și aniversarea a 125 de ani de la inaugurarea clădirii ce adăpostește astăzi scenele de limbă română, maghiară și germană. Nu în ultimul rând, evenimentul a atras atenția și prin aceea că teatrul a înțeles (și bine a făcut!) să iasă cu spectacolul în cetate, mai precis în Curtea Franciscană a Școlii de Arte, care s-a dovedit neîncăpătoare. Cele două monodrame ale lui Raymond

Cousse se înscriu în categoria pieselor ce comportă riscul de a plictisi, în absența unei realizări pe măsură. Primul text – monologul unui porc ce așteaptă să fie tăiat – reconstituie într-o partitură ironică devenirea individului în „lumea porcească", prin prisma experiențelor „din copilărie", a relației cu porcarul, mai apoi cu măcelarul – ca posibili exponenți ai puterii –, castrarea, relațiile în cadrul familiei și, în cele din urmă, experiența sfârșitului. Apropierea acestuia – bine susținută scenografic prin apariția unui (autentic!) dric vienez – nu e însoțită de angoasă, ci asumată conștient de personaj, care însă și în acest context își pledează drepturile, optând pentru... „sacrificarea industrială", și nu pentru un măcelar anonim. Acestui tip de ridiculizare, autorul îi opune răbufnirile de sinceritate ale porcului, însoțite de dorința acestuia de răzbunare într-o vreme când porcii vor fi stăpâni, deși el rămâne și acum, când vremea i s-a scurs, la condiția sa de „porc ordinar". Personajul găsește prin intermediul lui Demeter István András un discurs plin de vioiciune, actorul alternând plecăciunea umilă cu revolta sterilă, mândria cu suferința – aceasta din urmă susținută până în stadiul ei de durere fizică. Cu toate că spectacolul trenează în unele momente de verbalizare excesivă, Demeter știe să se folosească de ascuțimea ironiei lui Cousse, mai cu seamă în părțile sale cu directă trimitere la politic („Nu sunt porc nici de dreapta, nici de stânga: sunt porc de centru"), dar și *bing-bang*-ul jocurilor de cuvinte de care textul abundă (exemplu: „Sângele rău influențează calitatea sângeretelui"), spre deliciul publicului.

A doua parte a spectacolului – monologul *Cu ochi de copil* – este o creație exemplară a tandemului Victor Ioan Frunză–Adriana Grand, cu aportul substanțial al lui Balázs Attila, fără îndoială un actor pe care orice teatru și l-ar dori în ansamblul său. În 70 de minute se prezintă în fața publicului un întreg univers privit prin prisma unui copil: familia, puterea, dragostea, prietenia și moartea nu se regăsesc aici într-un discurs reflexiv, ci ca secvențe ale percepției tânărului, pe care Balázs Attila le susține tulburător, într-o gamă infinită de nuanțe, de la umor debordant la tragism chinuitor. Pe cât de dureroasă este pierderea prietenului, pe atât de hazlie redarea privitului prin gaura cheii sau a primelor experiențe sexuale. Scenografia Adrianei Grand vine să susțină demersul actorului ce are la dispoziție același dric vienez, o mulțime de păpuși, măști, baloane și alte „mărunțișuri", care însă – alături de mimica, vocea și gestica pe care Balázs le stăpânește perfect – fac din spectacol un giuvaier imagistic în miniatură, expresiv și antrenant în același timp. Victor Ioan Frunză știe să dozeze fiecare moment din spectacol și să exploateze calitățile acestui actor total, care prin cele mai diverse forme de expresie – de la a mima sau a cânta *live* (muzica: Marius Leu) până la a merge pe rotile – face publicul să se bucure de fiecare mișcare a sa, de fiecare căutătură, de fiecare gest.

A fost aceasta o seară de teatru așa cum timișorenii nu au mai trăit de mult: o montare în aer liber al cărei succes, confirmat prin aplauze îndelungi în seara premierei, se datorează acurateții și temeiniciei unei echipe caracterizate de respectul pentru spectacolul de bună calitate.

Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timișoara – Strategia porcului **și** Cu ochi de copil **de Raymond Cousse. Regia: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. Muzica: Marius Leu. Cu: Demeter István András și Balázs Attila.**

Cristina MODREANU

Paltonul bunicului

Paula IONESCU, Virginia ITTA MARCU, Constanța COMĂNOIU și Bianca ZUROVSKI

Am văzut spectacolul cu piesa *Gaițele* în regia lui Mircea Cornișteanu într-o atmosferă de adevărat vacarm, cum numai pe stadion îmi închipuiam că se poate întâlni (iată că, dacă nu te duci tu la stadion, vine el la tine!), iar asta mi-a tulburat cu siguranță percepția, așa cum sunt sigură că a tulburat și jocul actorilor, intimidați de forța de nestăpânit ce venea din sală, complet neaderentă la "mersul" spectacolului, departe de înțelesurile lui.

Cea mai cunoscută piesă a lui Al. Kiriței, comedia *Gaițele* continuă probabil să simbolizeze, în virtutea unui destin de invidiat, succesul de casă pe care orice teatru și-l dorește, altfel eu personal nu găsesc motivul pentru care directorul teatrului "Sică Alexandrescu" a ales-o tocmai pe ea pentru a o pune în scenă. Destul de prăfuită în prag de nou mileniu – chiar dacă tipologia parvenitului e din nou la ordinea zilei, ea are acum alte coordonate –, piesa oferă cel puțin o partitură foarte generoasă: rolul Anetei Duduleanu, capul cuibului de viespi, rol de care actrița Paula Ionescu se achită onorabil. Montarea clasică a lui Mircea Cornișteanu nu-și ia libertăți față de text, singurul "act temerar" – din păcate, cel puțin pentru mine, rămas de neînțeles – fiind cel al creatorului decorului, V. Penișoară-Stegaru, care umple scena mare (prea mare și cu o acustică mizerabilă) a teatrului brașovean cu o încrengătură de tufe verzi planând deasupra unui spațiu despărțit nefuncțional prin panouri împroșcate cu gri, decorat însă cu o mobilă cât se

poate de convențională (!). Distribuția alcătuită de regizor e destul de ștearsă, deși fiecare actor e "în rol", iar replicile binecunoscute (unele memorabile) se succed dinamic în sânul "clanului Duduleanu". Se remarcă în special partea feminină a interpreților, partea masculină "distingându-se" prin imobilism și vorbire împiedicată.
Trebuie să spun din nou că piesa lui Al.Kiriţescu mi s-a părut datată și foarte puțin amuzantă și m-am tot întrebat pe parcursul spectacolului ce mai poate spune ea omului anului 2000? Sau să fie vorba din partea regizorului de nostalgia romantică ce-i poate face pe unii să poarte încă paltonul bunicului, fie și întors pe dos?

Teatrul "Sică Alexandrescu" Brașov – Gaițele de Al. Kiriţescu. Regia: Mircea Cornișteanu. Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru. Costume: Ștefania Cenean. Distribuția: Virginia Itta Marcu, Constanța Comănoiu, Bianca Zurovski, Mara Nicolescu, Andrei Ralea, Ioan Georgescu, Radu Negoescu, Carmen Moruz, Viorica Geantă-Chelbea, Iulia Popescu.

Mariana CIOLAN

MARY POPPINS – o „investiție" pentru viitor

La Teatrul "Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, stagiunea 2000–2001 s-a deschis cu un musical: *Mary Poppins*, pe un text semnat de Silvia Kerim după D.L. Travers și muzica de Marius Țeicu. Motivația, pe cât de lăudabilă pe atât de firească, am aflat-o de la proaspătul director al acestei instituții de spectacol, regizorul Adrian Roman: "am dorit ca începutul de stagiune să coincidă cu întoarcerea copiilor din vacanță, cu un spectacol de copii, care să-i aducă din primul moment în sala de teatru și cu speranța că ei vor reveni". Musicalul, conceput în urmă cu mai bine de un deceniu, jucat pe mai multe scene, nu este "străin" nici de teatrul din Vâlcea. Aici el fusese montat acum nouă ani de Andrei Brădeanu și se bucurase de succes la public. Cu această valoroasă referință, Doru Zamfirescu, păstrând ideea acelui spectacol, și-a asumat sarcina regiei, alcătuind o nouă distribuție, realizând totodată alte costume și decoruri, reduse la un minim de funcționalitate și sugestivitate din pricina mijloacelor financiare modeste. Ceea ce constituie o dominantă a poeticului text scris de Silvia Kerim (prezentă, de altfel, la premieră, ca spectatoare declarat încântată de "acest spectacol limpede", alături de Marius Țeicu): nevoia de poveste, de a o întreține și a o topi în experiență și chiar într-un mod de viață, mi se pare a fi trecut în spectacolul teatrului din Vâlcea. *Mary Poppins*, creată de Iulia Antonie Alexandrescu (ajutată și de un fizic agreabil), este o ființă caldă, comunicativă, care respinge cu delicatețe pedagogismul închistat și crispat, pentru a trezi pe nesimțite în sufletele celor doi copii, cărora le devine guvernantă, nevoia de a descoperi oameni și tâlcuri, iubire și înțelegere nu numai față de semeni, ci și față de toate creaturile Domnului, fie ele păsări sau animale. Ideea educației ca inițiere este susținută de trecerea fluidă, fără sincope, din planul real al întâmplărilor (cu ritm

în general susținut) în zona visării, a închipuirii libere de orice constrângere ori prejudecată, într-un univers fascinant cu personaje pitorești ori serafice. Doru Zamfirescu, Lidia Stratulat, Radu Constantin și Vasile Marinoiu împlinesc prin cuvânt, prin mișcare (o îndrumare coregrafică susținută se impunea imperios), fiecare dintre ei, mai multe roluri, cu umor, cu ironie, uneori și autoironie, cu lirism. Alături de ei, în spectacolul vâlcean pentru copii apar chiar... copii, în frunte cu Cristina Drăgănel (elevă în clasa a XI-a, dovedind în multe momente o reală putință de a exterioriza cu emoție trăiri și a stabili relații firești cu partenerii de joc) și Martha Bălteanu (elevă doar la "generală"). Faptul se înscrie într-un fel într-o tradiție. Să nu uităm că Teatrul "Anton Pann" de astăzi s-a născut dintr-o dăruită mișcare de amatori. Dar dacă el există, norocul este datorat unor profesioniști cu imensă ardere pentru teatru – Gheorghe Marinescu, Silviu Purcărete, Dan Micu, ș.a. De aceeea, gestul mi se pare, raportat la acest "fenomen" vâlcean, și reverențios în direcția coagulării pasiunilor și talentelor pentru teatru. Includerea în distribuție a acestor copii constituie desigur un câștig pentru spectator, în planul credibilității și autenticității acum, în "era filmului", când nu numai Hollywoodul și-a sporit serios zestrea de vedete în pantaloni scurți. Pe termen lung, poate fi, de asemenea, un câștig, căci acei copii și adolescenți spectatori, pe care i-am văzut în seara premierei trăind intens fiecare moment, aplaudând în ritmul antrenant al muzicii și, în final, invadând scena cu brațele încărcate de flori și strălucire în priviri, sunt cu siguranță câștigați pentru teatru. În pragul de nou mileniu.

Teatrul "Anton Pann" Râmnicu Vâlcea – Mary Poppins **de Silvia Kerim după D.L. Travers. Muzica: Marius Țeicu. Regia: Doru Zamfirescu. Cu: Iulia Antonie Alexandrescu, Lidia Stratulat, Radu Constantin, Doru Zamfirescu, Vasile Marinoiu, Martha Bălteanu, Cristina Drăgănel ș.a. Data premierei: 14 septembrie 2000.**

Anca BĂLTEANU
și
Cristina DRĂGĂNEL

NE-AU VIZITAT

Claudia LIPAN

Béjart sau despre înviere

După ce s-a consumat o serie de spectacole dansante pe scenele românești consacrate sau de aiurea, teatrul-dans, baletul modern, coregrafia, începe lent, dar sigur să existe și la noi un public-țintă. Nu că el n-ar fi existat! Dar strecurarea silențioasă a dansului spre una-două ieșiri la rampă în stagiune își găsea adepți doar dacă îi ajuta norocul să zărească afișul de spectacol pe vreun zid în inima orașului. Ziduri care s-au umplut, ce-i drept, o dată cu escala Companiei „Béjart Ballet", cu preț pe măsură – caritabil, totuși! *Ballet for life* este, am putea zice, o hiperboree stănesciană din care nu poți rupe nici o metaforă. Ea rămâne acolo în muzica semnată de Mozart sau Queen, în costumele lui Versace, în mișcările a 30 de dansatori. Compania, înființată acum trei decenii la Lausanne, îl are ca solist pe francezul Gil Roman, condus în salturi de vocea lui Freddie Mercury și de pașii lui Jorge Donn (fost prim-balerin al trupei), ambii morți de SIDA.

Dansând în memoria lor, balerinii alunecă, rând pe rând, pe lângă suprarealismul lui Gianni Versace, creatorul care a lăsat deschis culoarul îngust către estetica modei; pe lângă o altă dispariție incandescentă a celui care schimba secolul al XVIII-lea sub influența muzicii italiene. Mozart nu întârzie să umple baletul Béjart cu o „mică muzică de noapte" menită să provoace, nu să abandoneze, să ridice și nu să doboare aparatul acesta fragil cu care omul lucrează permanent, modifică lucrurile și le dă viață. *Ballet for life* nu reprezintă omul pe drumul nesigur al morții, ci omul care iese din starea de a muri câte puțin în fiecare zi și aleargă spre viață. Aleargă cu precizia vârfurilor clasice întinse, cu acea curiozitate nepotolită a baletului modern, cu piruete și gimnastică a corpului din dorința de „a respira liber". Dacă în lucrarea sa timpul era teatralizat în mare măsură, balerinii lui Maurice Béjart par să se descurce numai prin dans (care, fie și pe o scenă de teatru, îi non-dramatizează).

Înclin să-i dau dreptate coregrafului care mărturisea, montând premiera din 1997 la Opera din Paris, că versiunile *live* aduc muzica plină de energie mai aproape de suflet, de participarea directă. Majoritatea secvențelor sunt interpretate la unison cu publicul concertelor Queen; ele par, mai degrabă, niște videoclipuri atârnate pe sfori, unde acrobații baletează *da capo al fine* un timp care nu prea există. Oricât încerci să decupezi nașterea, primul pas, primul cerc vicios, o vară întinerind pe o plajă fără nisip, o toamnă îmbătrânind în frunzele din puful unei perne, o iubire consumată lângă aceste frunze, prima încercare de zbor, zborul întrerupt și acoperit de al doilea pas, al treilea pas, al... ridicarea susținută de

altă naștere... Ei bine, oricât am vrea, nu există nimic care să inducă un prea devreme sau un prea târziu, care să oprească ființele ce inundă scena în eseuri sau motive matematice. Béjart îndeamnă la zburdălnicia căreia, din când în când, îi taie aripile și-o încurajează să o ia de la capăt. Iar ea se întinde așteptând să învie (a câta oară?). Chiar și atunci când camera albă – în care s-au strâns mișcări interactive – și-a crăpat pereții, și-a eliberat gândurile și a rămas dezvelită ca o cutie goală de chibrituri... Asemeni *Scaunelor* ionesciene care-l inspiraseră pe Béjart la începutul anilor '80. Bănuiesc că atunci era... prea devreme!

Compania „Béjart Ballet" în colaborare cu JTI International (la Teatrul Național din București) – Ballet for life **de Maurice Béjart. Coregrafia: Maurice Béjart. Muzica: Queen, Mozart. Costume: Gianni Versace. Data reprezentației: 19 octombrie 2000.**

Cutia de chibrituri a lui Čapek

La începutul anilor '20, scriitorul ceh Karel Čapek aducea în lumea dramaturgiei o piesă *science-fiction* prescurtată *R.U.R.* Primul text unde apare cuvântul „robot", cu priză la public și tălpi norocoase pe terenul criticii, a avut premiera un an mai târziu pe scenele din Praga, New York și Londra. După 80 de ani, regizorul Daniel Pursey împreună cu actorii Institutului de Artă Dramatică al Universității din Oxford revin la predicția lui Čapek. Mileniul trei ne pune în față problema informatizării care ocupă tot mai mult din spațiul omului de a vorbi, a lucra sau a gândi. Spectacolul trupei engleze se înscrie într-o microstagiune românească având reprezentații la Constanța și București.

Čapek își imaginează realitatea ca o cutie de chibrituri cu pereții de metal, unde se programează înlocuirea omului cu mașina. „Rossum's Universal Robots" este fabrica unde începe și se sfârșește virusul cibernetic care afectează (dar și manipulează!) o întreagă societate. *Harry Domin* (Adam Dodd), inventator cu veleități de lider, visează la o realitate tehnologică aptă să permită umanității eliberarea de orice muncă. Sprijinindu-și forțele pe o istorie grea a teatrului elisabetan, actorii desfac timp de două ore cutia de chibrituri, umanizându-i spațiul claustrat, mobilându-l cu aerul unei camere de oaspeți. Fabrica lui Čapek devine un frumos salon de odihnă în mijlocul insulei pe care s-au refugiat inventatorii. Elaborând singurul moment de compoziție al piesei, ucenicii lui *Domin* (John Lake, Jack Kirkland, Alexander Burghart și Luke Solon) par să completeze, în prima parte, o partitură de Chaplin. Minți strălucite, știu tot și absolut nimic, sunt plini de vervă chiar și atunci când nu au ce spune, își joacă rolul de ingenioși cu multă poftă și *fair-play*. Apariția *Helenei Glory* (Katerine Parkinson) în mijlocul partidei este sesizată ca un fluier de arbitru. Plină de viață, viitoarea soție a lui *Domin* poate umaniza vechea lor dorință de a nu mai schimba lumea care investește iubire. Poate – în ultimă instanță – să desființeze revoluția (non)inteligenței, un război de 100 de ani în urma căruia ar rămâne pedagogia viitorului – fără drepturile omului. Ușurința elastică a acestui *self-improvement* ca scop al vieții nu are sorți de izbândă cu un acrobat atât de iscusit cum e sufletul. Sufletul care nu

dă pace, care strigă în gura mare și face ca omul să-și simtă bucuriile și tristețile de zi cu zi...
Ar fi fost bine dacă tehnica trupei era îmbunătățită cu exerciții scenice; dacă tehnica acțiunii stăruia mai mult pe apropierea actorului de personaj, pe studiul minuțios al îndemânării lui naturale și al analizei. A fost bine și așa, pentru a demonstra că vine noul val, nu al treilea, nici al patrulea, ci unul năpădit de computere și efecte virtuale spre care aleargă o lume mai bună, mai bună, mai bună în ceea ce privește performanța. Dar nu apropierea dintre oameni...

Oxford University Dramatic Society, Pursey/ Munthe Productions Romania Tour 2000 (la Teatrul Național din București, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" și Teatrul „Ovidiu" din Constanța) – R.U.R. **de Karel Čapek. Regia: Daniel Pursey. Muzica: Robin Haller. Cu: Adam Dodd, John Lake, Alexander Burghart.**

Irina IONESCU

Formal, extravagant

Parte a Festivalului "Britain in Romania" (9 septembrie – 29 noiembrie 2000), reprezentațiile companiei engleze de teatru AandBC cu *Furtuna* lui Shakespeare s-au bucurat de o puternică mediatizare în toate orașele în care au fost prezentate: Iași, Sibiu și București. Dornic să afle ce se mai întâmplă în lume, dar și cum arată un teatru care "hrănește și celebrează spiritul uman" și "o experiență artistică unică", publicul românesc a acceptat provocarea de a fi "inițiat în arta teatrului", luând aproape cu asalt locurile de desfășurare a montării. (Toate citatele sunt extrase din materialele publicitare difuzate de organizatori.)
Spectacolul nu s-a ridicat însă, la nivelul așteptărilor/prezentării Consiliului Britanic.
Invitați să ia loc pe câte un butoiaș aflat chiar în centrul... acțiunii dramatice, spectatorii s-au văzut obligați să facă "parte din reprezentație", să fie "parteneri de joc ai interpreților britanici" și să susțină astfel singura propunere/ inovație a spectacolului care să merite a fi discutată.
Circular, cu foarte multe intrări și ieșiri, culoare de trecere prin public, spațiul de joc a determinat crearea unui câmp sonor foarte special, în care poziționarea surselor de emisie surprindea în mod plăcut. Se poate spune așadar că sunetul, fie el cuvânt sau acord melodic, a constituit aspectul dominant al montării.
În același timp, construcția spațiului de joc s-a dovedit a fi și o alegere extrem de nefericită. Mișcându-se foarte mult printre spectatori, actorii au provocat frecvent puternice senzații de disconfort, prin ignorarea distanței minime admise. Lor li s-au adăugat impertinențele interactivității cu orice preț, eforturile uneori brutale de a intra în dialog cu publicul care, în lipsa unei atracții speciale, nu simțea nevoia să se implice.

AandBC Theatre Company – Furtuna **de William Shakespeare. Regia: Gregory Thompson. Scenografia: Colin Peters. Costume: Sophie Jump. Muzica: Amy Finegan. Distribuția: David Fielder, Richard Stacey, David Annen, Rex Doyle, Amy Finegan, Walter Hall, David Lear, Colin Mayers, Daniel Settatree, Anna Francolini, Edmund Moriarty, Elliot Levey. Data reprezentației: 25 septembrie 2000.**

APARIȚII

Doina MODOLA

Integrala „Caragiale" restituită publicului larg

Critic dramatic cu o activitate publicistică susținută în paginile revistelor și la radio, Doina Papp este totodată un teatrolog cu o viziune complexă asupra fenomenului teatral. Monografiei *Treptele iubirii,* dedicată Silviei Popovici (1995), în care figura actriței e evocată cu neascunsă emoție, i se adaugă studiile referitoare la istoria Teatrului "C.I. Nottara" (formând obiectul unei viitoare cărți) și preocupări de editare radiofonică. Doina Papp s-a angajat într-o muncă de cercetare și difuzare a fondului de teatru al Radiodifuziunii Române, ce face parte dintr-un program mai amplu de valorificare a Fonotecii de aur, alături de poezie și muzică. Inițiativa d-lui Dragoș Șeuleanu (coordonator al acestui program) de a valorifica arhivele sonore ale Societății Române de Radiodifuziune restituie, astfel, culturii românești un inestimabil tezaur artistic, prin care se configurează totodată un răstimp al clasicității instituției și se recuperează o istorie exemplară, răspândindu-se prin mijloace moderne cultura majoră. În acest an, care îl celebrează pe Eminescu, spre pildă, au apărut sub formă de CD cele 61 de poeme constituind ediția princeps Titu Maiorescu (din 1884), în interpretări celebre, aparținând lui Ion Manolescu, George Vraca, Aura Buzescu, Leopoldina Bălănuță, Ion Caramitru, Adrian Pintea, Marcel Iureș, ș.a.

Sub directa îngrijire a Doinei Papp, a fost inițiată *Integrala Caragiale* începând cu seria comediilor în regia lui Sică Alexandrescu, realizată în 1951–1952, mai întâi scenic, apoi radiofonic (cu unele adaptări). Au apărut până acum pe CD-uri: *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă* (ambele în 1999), *D'ale carnavalului* (sfârșitul lui ianuarie 2000), urmând ca în cursul anului curent să fie lansat și *Conu' Leonida față cu reacțiunea.* În aceste înregistrări regăsim – cu câtă emoție! – vocile marilor actori, în anii aceia stelele teatrului românesc: Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Birlic, Costache Antoniu, Elvira Godeanu, Niky Atanasiu, Cella Dima, Carmen Stănescu, Radu Beligan, Al. Ghibericon, Gheorghe Timică, Silvia Dumitrescu–Timică, Ion Fintești eanu, Ion Talianu, Marcel Anghelescu. Montările lui Sică Alexandrescu, constituind un capăt de drum în spectacologia caragealiană, acela al tradiției neîntrerupte, transmise din generație în generație și impunând un stil specific de interpretare și debitare a texului, pot fi puse astfel în relație cu revoluția reteatralizării și cu capodopera acestuia, în măsura în

care, la vremea lor, acestea au fost imprimate: *O scrisoare pierdută* (1972) în regia lui Liviu Ciulei (care interpretează și rolul lui Agamiță Dandanache), *D'ale carnavalului* sub direcția de scenă a lui Lucian Pintilie și atâtea altele. Este o extraordinară șansă pentru exegeza teatrologică, pentru stilistica spectacologică, pentru știința și tehnica regiei, acest corpus de documente. Teatrologia românească a câștigat un material nu numai pentru studiul comparatist, dar și pentru retorică, poetică, didactică. Piesele imprimate constituie surse de inspirație și raportare pentru actorie și regie, pentru studiul după maeștri, absolut necesar oricărui artist în formare. Vocile de aur cu dicția lor impecabilă devin un prag cu totul revelator mai cu seamă astăzi, când măiestria rostirii, cultivarea frazării, respectul timbrului și al calității (igienei!) glasului lasă mult de dorit. De la pronunție la frazare, accent în enunț, reliefare, eșafodaj de idei, la tehnicile de identificare–distanțare etc., totul devine virtual material de studiu.

Micile broșuri care însoțesc CD-urile conțin – într-o manieră sintetică, lapidară – nu referințele bibliografice, ci referințele fonografice, rezultat al unei cercetări directe. Referințele excerptate de Doina Papp din discursurile radiofonice ale unor Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Eugen Lovinescu etc., sunt inedite, mici tablete dintr-un corpus ce poate fi, la rândul său, valorificat exhaustiv (editorial sau prin imprimare sonoră). CD-ul cu *O scrisoare pierdută* conține astfel un fragment din conferința lui Paul Zarifopol din 1932, de pildă, intitulată "Introducere la *D'ale carnavalului*". Micile broșuri conțin date despre regizor (*Sică Alexandrescu, 1896–1973. Un om, un stil, o epocă*), fragmente din concepția lui teoretică, informații referitoare la istoria montărilor, ceea ce sporește considerabil substanța broșurilor, ridicându-le la standarde moderne.

Prin piesele restituite circuitului public se înlesnește analiza stilului regizoral, în cazul lui Sică Alexandrescu acest lucru având o însemnătate specială, întrucât, însoțită de cercetarea caietelor sale de regie, furnizează elemente nu numai pentru opera artistului, ci și reconstituirea vie a spectacolui sonor din care se poate desprinde procesul creator al punerii în scenă în desfășurarea lui.

Colecția "Antologia teatrului românesc", care urmează să apară, va începe cu *Chirițele* lui Vasile Alecsandri în interpretarea lui Miluță Gheorghiu și a actorilor Teatrului Național din Iași într-o epocă de glorie și va continua cu marile succese din repertoriul românesc și străin. Acestor incredibile comori – atât de neașteptat regăsite – li se vor adăuga: *Cum vă place* și *Furtuna* de William Shakespeare în regia lui Liviu Ciulei, *Egmont* cu Mihai Popescu în rolul titular, *În amurg* de Gerhardt Hauptmann cu Ion Manolescu, *Intrigă și iubire* cu Mimi Bota și Mihai Popescu, *Fântâna Blanduziei, Despot Vodă* și *Richard al III-lea* cu George Vraca, *Domnișoara Nastasia* în regia lui Horea Popescu și atâtea alte spectacole considerate pentru totdeauna risipite în efemer.

Sursă de nostalgie și bucurii artistice rare – ce prilej de desfătare și ce miraj era acum o jumătate de veac "Teatrul la microfon"! – CD-urile realizate de Doina Papp pot deveni "ediții critice" extrem de ofertante pentru tehnica, cercetarea și pedagogia teatrală și instrumente fundamentale pentru teatrologia românească.

Cristina MODREANU

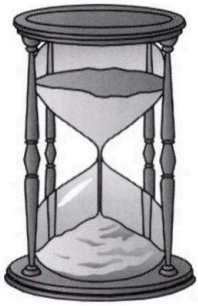
Pe frontul de Est... dezorientare

Apariția numărului 64 al prestigioasei reviste "Alternatives Théâtrales", dedicat ediției 2000 a Festivalului de la Avignon și conceput de George Banu, constituie un eveniment și pentru mișcarea teatrală românească ale cărei griji și speranțe se regăsesc în mărturiile profesioniștilor din țările din Est, confruntați cu probleme similare.

Zece ani de confuzie socială – după schimbările de regim de la începutul anilor '90 – confuzie dublată pentru unii de mari greutăți economice, au complicat viața teatrului consacrat drept "teatru de artă" în această parte a Europei, punându-i în față spectrul comercialului. Totuși, din articolele și interviurile diferitelor personalități din mediul teatral esteuropean (critici, regizori, practicieni ai scenei) reiese că, în condițiile unei schimbări mai rapide de mentalitate, arta teatrală continuă, în țările mai dezvoltate din Europa Centrală și de Est, să critice defecțiunile aparatului social, situându-se curajos pe poziții polemice față de clasa politică și de mersul lucrurilor în propria țară. Artistul rămâne mereu atent la ceea ce se întâmplă în cetate, asumându-și rolul de a da o replică în concordanță cu nemulțumirile societății civile. În ceea ce ne privește, am rămas mult în urmă din acest punct de vedere – și din altele –, singura modalitate de a schimba ceva fiind, cum spune în articolul său inclus în revistă regizorul Felix Alexa (alături de care mai apare în volum și un eseu al criticului de teatru Magdalena Boiangiu), o furtună care să răstoarne structurile ce asfixiază în acest moment – ruginite în imobilismul lor – forța creatoare a teatrului românesc.

La o primă citire a confesiunilor din "Alternatives Théâtrales", s-ar spune că sunt motive să ne liniștim în ceea ce privește problemele teatrului românesc – nici "caprele" vecinilor nu se simt prea bine. Probleme sunt peste tot, însă e o mare diferență între tipurile de probleme cu care se confruntă fiecare. Teatrul maghiar așteaptă o restructurare a tuturor teatrelor de stat, ceea ce le dă unora emoții, însă mișcarea teatrală maghiară nu se poate plânge de lipsă de fonduri (lobby-ul teatral fiind, se pare, foarte puternic la Budapesta), iar schimbarea, chiar dacă nu place tuturor, poate – și mai mult ca sigur că așa va fi – constitui bazele unei dezvoltări mai ample a acestei arte. În țările fostei Republici Iugoslave, teatrul își caută încă identitatea, încercând să se afirme pe plan european, și are toate șansele să o facă într-un mediu cultural extrem de deschis la nou, ușor cosmopolit și doritor să experimenteze permanent. Chiar dacă artiștii nu sunt atât de bine plătiți cum ar merita, încă de la începutul anilor '80 există companii teatrale independente ai căror membri au înțeles să facă teatru din pasiune, muncind în alte părți ca să trăiască.

Cu alte cuvinte, sunt multe lucruri demne de tot interesul în "Alternatives Théâtrales" nr. 64, în relatările unor experiențe care ar putea schimba mentalități și în lumea teatrală românească. Revista a fost, cum spuneam, dedicată Festivalului de la Avignon unde, din păcate, România a fost reprezentată anul acesta de un singur spectacol – *An Die Musik* de la Teatrul Evreiesc de Stat...



CALENDAR TEATRAL

DECEMBRIE

10 decembrie – 100 de ani de la nașterea regizorului, dramaturgului, pictorului și caricaturistului **Ion Sava** (m. 27 octombrie 1947). Convingerile sale teoretice aveau multe afinități cu tezele de bază ale mișcării europene de reteatralizare a teatrului, cu ideile lui Craig, Bragaglia, Tairov și Artaud. În practica teatrală, punea pe primul plan spectacolul și nu opera dramatică. Ion Sava a montat: *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello și *Orașul nostru* de Thornton Wilder, stabilind noi raporturi ale limbajului scenic cu poezia și caricatura; *Hamlet*, într-o succesiune alertă de tablouri – secvențe într-o manieră oarecum cinematografică. Dar cea mai mare surpriză a produs Ion Sava reprezentând *Macbeth* cu măști pe scena Teatrului Național din București, spectacol ce a provocat reacții dintre cele mai diferite. Dramaturgia sa de esență polemică (*Ușile*, *Iov*, *Președintele*, piesa-pantomimă *Vreau să număr stelele*) se remarcă prin fantezie, inventivitate tehnică și umor.

13 decembrie – 280 de ani de la nașterea contelui **Carlo Gozzi** (m. 4 aprilie 1806), comediograf italian. Gozzi este creatorul feeriei dramatice (*Dragostea celor trei portocale*, *Corbul*, *Regele cerb*, *Prințesa Turandot*), cu subiecte extrase din basme, povestiri pentru copii și istorioare vechi, de influență populară, care

s-au bucurat de mare popularitate datorită jocului improvizat, umorului mucalit și folosirii măștilor. Adversar al teatrului comic inițiat de Goldoni, a apărat *commedia dell'arte*, purtând polemici îndelungate în sprijinul acesteia (1797, *Memorii inutile*).

19 decembrie – 90 de ani de la nașterea prozatorului și dramaturgului francez **Jean Genet** (m. 1986). A scris proză de investigare – cu cinism – a unor aspecte dezumanizante, sondând cu predilecție lumea interlopă, într-un stil sugestiv, bogat în imagini, argotic, precum și piese de abordare critică a unor aspecte ale societății contemporane (*Cameristele*, *Balconul*, *Negrii*, *Sub supraveghere*, *Paravanele*).

– 75 de ani de la nașterea dramaturgului german **Tankred Dorst**. Dorst a început prin a scrie piese pentru o trupă studențească de teatru de păpuși din München, în care juca el însuși. Apoi, scrie drame de critică socială într-o formă ironico-satirică. Cea mai cunoscută operă a sa, care îl impune pe plan internațional, este drama *Merlin sau Țara pustie* (1981), creată în spiritul unui teatru al lumii, pornind de la motive medievale. Mai multe dintre operele sale au apărut în diferite versiuni (proză, piese de teatru, teatru radiofonic, scenarii de film sau pentru televiziune).

20 decembrie – 70 de ani de la nașterea actorului, regizorului și directorului de teatru **Antoine Vitez** (m. 30 aprilie 1990). Vitez a fost unul dintre cei mai importanți regizori francezi. A condus, în anii 1972–1981, Teatrul din Ivry-sur-Seine, apoi, în 1981–1988, "Le Théâtre National de Chaillot", pentru ca, din 1988, să fie directorul Comediei Franceze. Și-a formulat concepția teoretică într-o serie de eseuri.

24 decembrie – 100 de ani de la nașterea lui **Ion-Valentin Anestin** (m. 5 decembrie 1963), personalitate foarte activă în viața culturală interbelică. Publicist, grafician, cronicar dramatic, pictor, literat, ocazional scenograf, Anestin este, de asemenea, autorul pieselor *Dragodana* (reprezentată la Teatrul din Sărindar în 1939), *Falimentul zeilor*, *Napoleon & co*, precum și al unei *Schițe pentru istoria teatrului românesc* (1983). Din bogata lui activitate de grafician, amintim aici cele aproximativ 800 de schițe pentru o istorie a costumului.

25 decembrie – 105 ani de la nașterea actriței franceze de origine rusă **Ludmilla Pitoëff** (m. 15 septembrie 1951). Împreună cu soțul său, actorul și regizorul francez de origine rusă George Pitoëff, a întemeiat o companie de teatru la Geneva în 1915. Din 1922 au jucat la Paris, unde au montat numeroase piese contemporane, impunând pe scenele pariziene dramaturgia lui Cehov și Pirandello. După moartea soțului său, în 1939, a preluat conducerea trupei.

31 decembrie – 85 de ani de la moartea actorului **Tommaso Salvini** (n. 1 ianuarie 1829). Membru al uneia dintre cele mai cunoscute familii de artiști din Italia, se numără printre cei mai de succes actori de turneu din epoca sa. Cele mai reușite roluri ale sale sunt socotite *Othello* și *Hamlet*.

Corina GUGU

Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Revista TEATRUL AZI
a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR

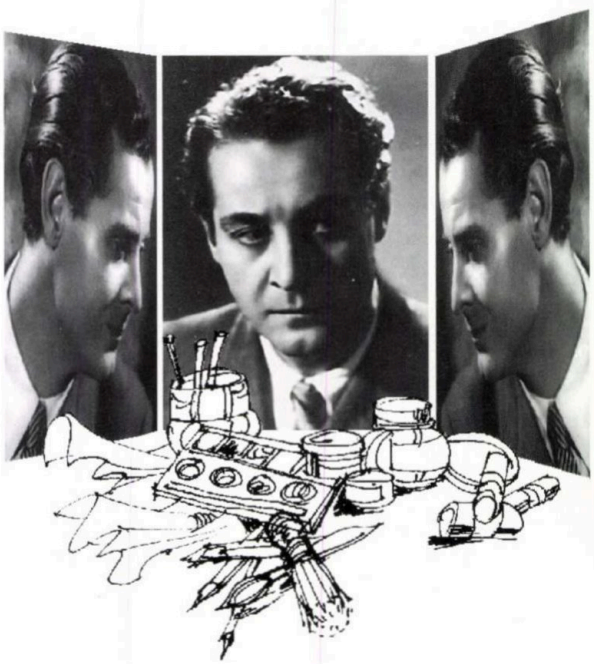
Ursit scenei: MIHAI POPESCU

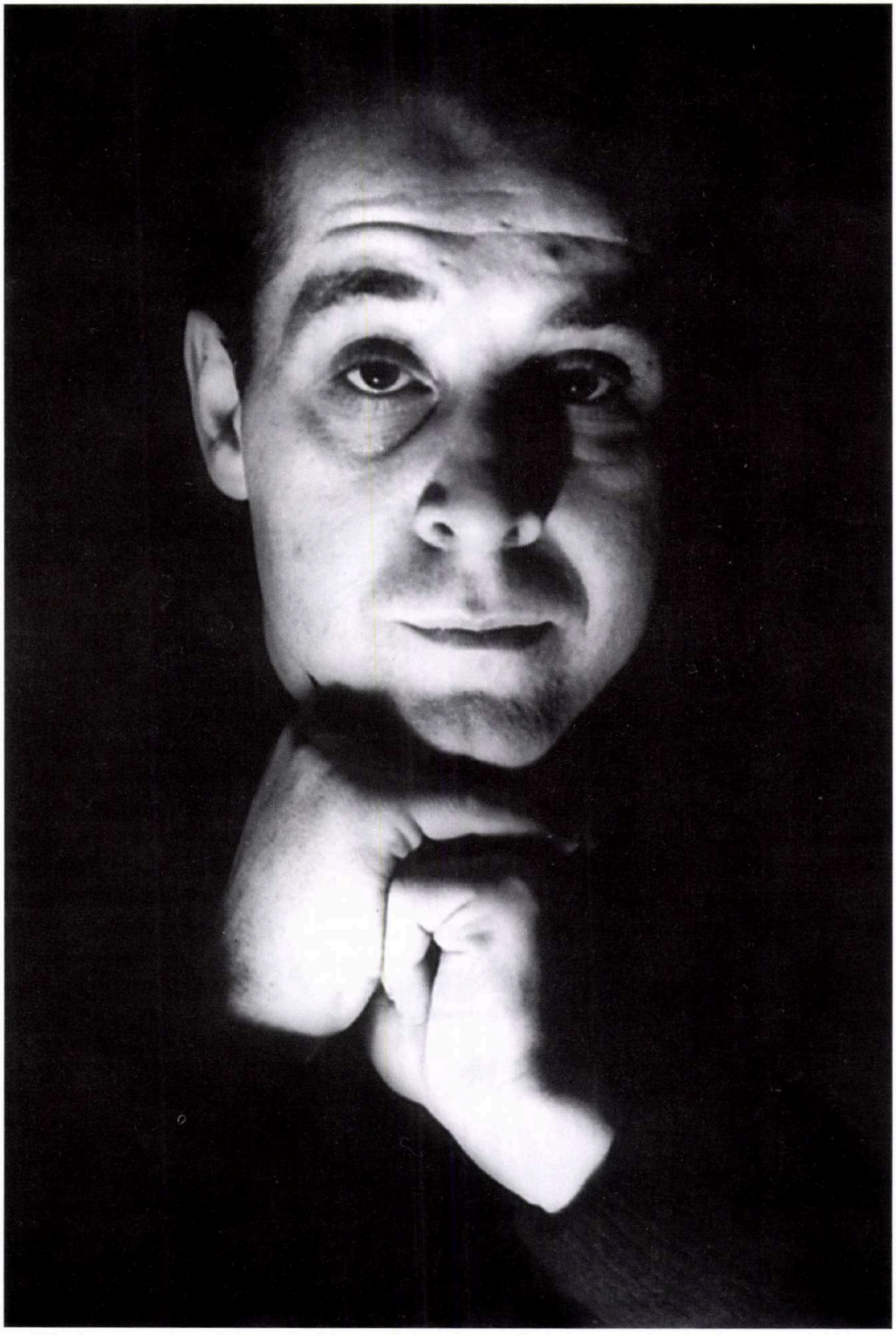
El, vizionarul: AURELIU MANEA

Volumele pot fi procurate în teatre, la librăria CARTHALIA (din holul Teatrului NOTTARA) și la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, precum și prin comandă la numărul de telefon al redacției. (666.34.52)

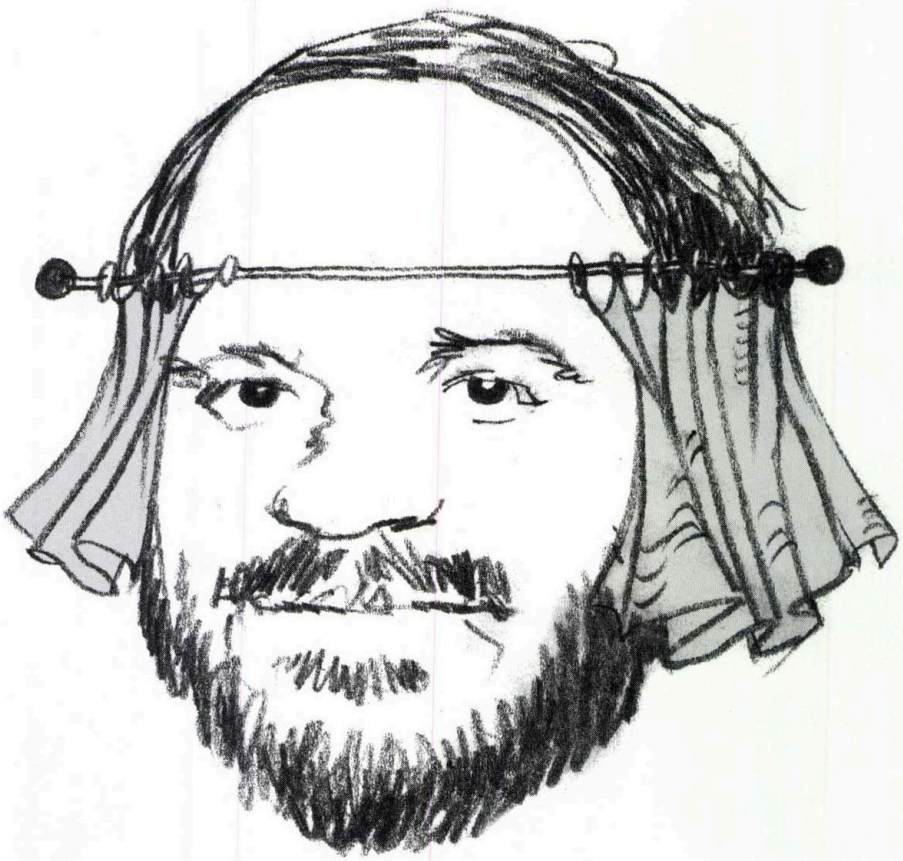
MARGARETA ANDREESCU

Ursit scenei MIHAI POPESCU





El, vizionarul
AURELIU MANEA



CONTEMPURA
Program

TUTUROR OAMENILOR
DE VALOARE,

TUTUROR OAMENILOR
DE CARACTER,

TUTUROR OAMENILOR
DE SUFLET,

REDACTORII ȘI
COLABORATORII

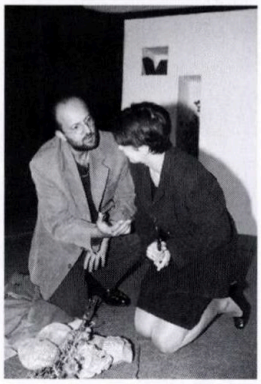
REVISTEI „TEATRUL AZI"
LE UREAZĂ

ANI MULȚI, LUMINOȘI,
PLINI DE BUCURII
ÎN NOUL VEAC,
ÎN NOUL MILENIU!

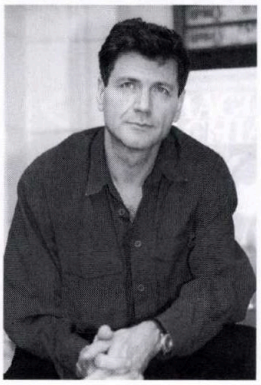
Coperta I: Bogdan ZSÓLT
Foto: Florin Biolan

Coperta II: Felix ALEXA
Foto: Florin Biolan

Coperta III: Claudiu ISTODOR şi Oana MORAVEC
Foto: Mihail Cratofil



Coperta IV: Alexander HAUSVATER
Foto: Florin Eşanu



SUMAR

1 Gala Teatrelor Naţionale

3 Festivaluri

10 Teatrul de animaţie

20 Din veac

27 Energii feminine

50 În forţă

58 Spectacole

81 Ne-au vizitat

84 Apariţii

87 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 12/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Carmen STANCIU
Octavian SAIU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. Bucureşti

1 Scenă din „Levant" după Mircea Cărtărescu

Foto: Tudor Predescu

2 Pálffy Tibor, Polgár Emilia, Györi András în „Nunta însângerată" de Lorca

Foto: Florin Biolan

3 Scenă din „Mediterana" de Cătălina Buzoianu după Panait Istrati

Foto: Florin Biolan

4/5 Scenă din „Carnavalul bârfelor" de Goldoni

6 Geni Brenda în „Vânzătorii de haloimes" după Șalom Alehem

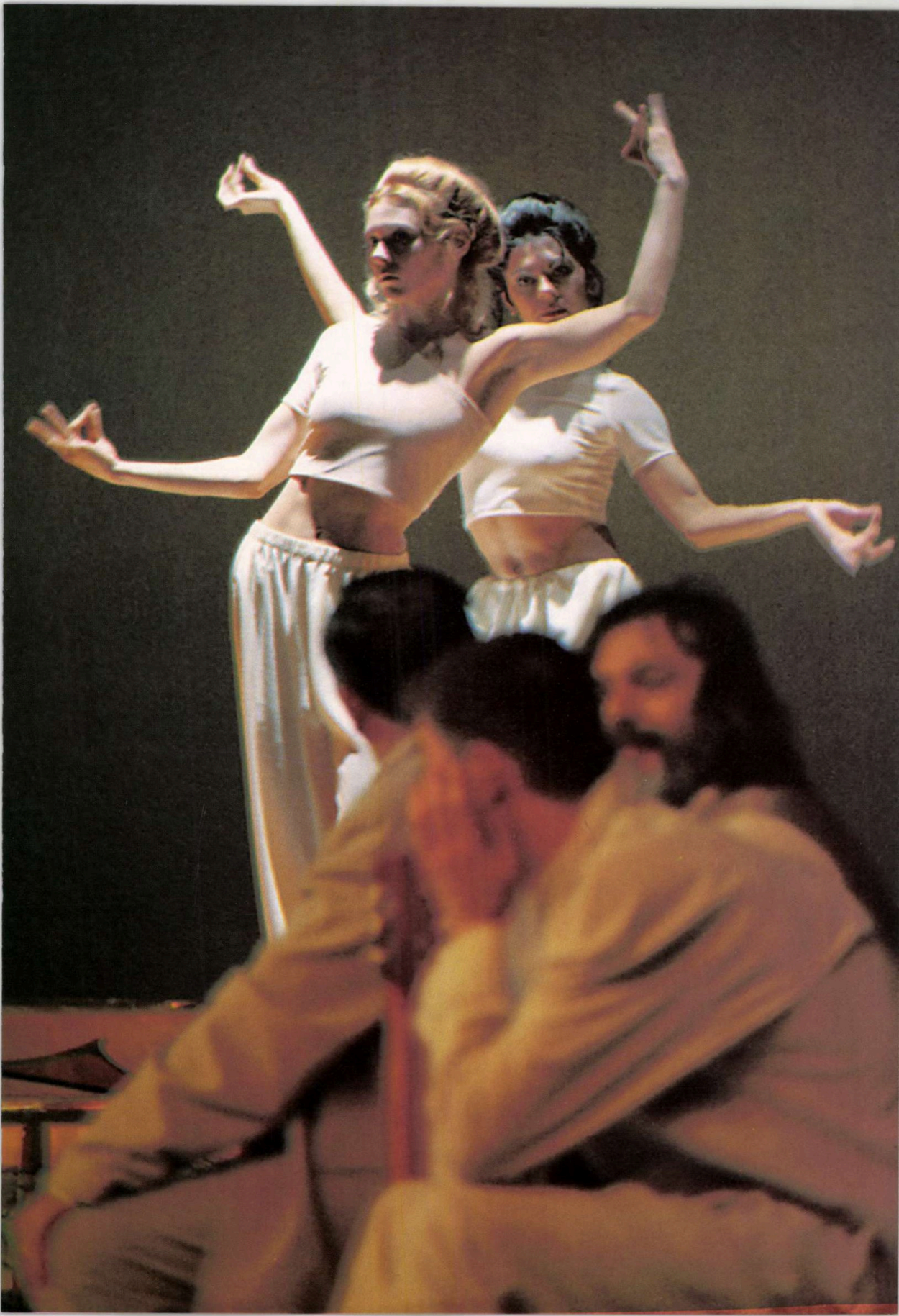
Foto: Florin Biolan

7 Frank Ildiko și Kocsárdi Levente în „Evanghelia după Toma" de Radu Macrinici

8 Scenă din „Cum se face..." de Teodora Herghelegiu după Roberto Mazzuco

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676



TEATRUL azi

numărul 12 / 2000